مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الدورة الثالثة 12- 14 ديسمبر 1992



أبحاث الندوة ووقائعها

مجموعة من المتخصصين

1994

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الدورة الثالثة 12- 14 ديسمبر 1992



مجموعة من المتخصصين

1994



أعد هذا الكتاب في مقر الأمانة العامة لـ
مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
في الكويت

قام بالطباعة والإخراج الداخلي والغلاف السيد / حاتم العربي
قام بالمراجعة والتصويب السيدان: سعيد أبوحطب، عدنان جابر

التنفيذ والتغليف
مطابع الخط
الكويت

1994

عندما انتهى حفل توزيع جوائز الدورة الثانية ، وكان ذلك في أكتوبر من عام ١٩٩١ ، بدار الأوبرا في القاهرة ، وعدنا إلى مقر إقامة المدعوين لحضور الحفل ، تجمعنا تلقائياً في المكان الفسيح الذي أعددناه كمنتدى لتلاقي المدعوين للحفل، وكنا في غاية السرور والانشراح لنجاح الحفل ، وقد عبر عن ذلك أكثر الحاضرين وباركوا هذا النجاح الذي يشير إلى بلوغ هدف مهم من أهداف المؤسسة وهو لفت الأنظار للشعر والشعراء العرب والإسهام في إعادة تحريك الواقع الشعري العربي .

بعد انصراف أغلب المدعوين كل إلى شأنه ، تساءلت... بحضور مجموعة من الزملاء أعضاء مجلس الأمناء ! هل انتهى الحفل الذي عملنا لإعداده فترة طويلة شاقة بكل هذه البساطة؟ ! هل ينتهي كل شيء في ساعتين أو دونهما؟ ألا يمكن استمرار الاحتفالات لفترة أطول؟! ومن هنا جاءت الفكرة ، وتبلورت بعد ذلك كما شهدنا في أعمال الدورة الثالثة التي نسجل وقائعها في كتابنا هذا... حيث لم يعد الأمر مقصوراً على حفل توزيع الجوائز وينفض السامر... بل تعدى ذلك إلى سلسلة من الأعمال تنطلق من تسمية الدورة... فتعقد الندوة المصاحبة التي تمتد أعمالها لثلاثة أيام ، فضلاً عن الكتب التي تطبع بهذه المناسبة تكريماً للشاعر الذي تحمل الدورة اسمه...

كان أول الشعراء العرب الذين اهتمت المؤسسة بهم... رائد الإحياء محمود سامي البارودي... وهذه الندوة هي البداية لسلسلة ندوات المؤسسة وفق هذا التصور... وهي تنقسم إلى قسمين رئيسيين الأول منهما يحمل عنوان تحية للبارودي ويتناول في أربع جلسات متتالية شعر البارودي وإنجازاته التي أعطته مكانته الرفيعة في دنيا الشعر .

أما الثاني فإنه يتناول في أربع جلسات أخرى موضوع القصيدة العربية المعاصرة من عدة جوانب...

ومن المهم في هذه المقدمة المختصرة أن أحيي الإخوة الأفاضل الذي كتبوا أبحاث هذه الندوة ، والذين عقبوا عليها ، والمشاركين في الحوار البناء الذي ستطلعون عليه في هذا الكتاب ، وأسجل بالتقدير لكل هؤلاء أنهم لم يخذلونا حين اعتمدنا عليهم ، فقد غمرونا بمشاعرهم الطيبة عندما استجابوا لدعوتنا ومنحونا عصارة فكرهم وقدراتهم فكانت هذه الندوة وكان هذا اللقاء الممتع والمفيد... كما لايفوتني الإشارة إلى الجهود المخلصة التي بذلها الإخوة أعضاء اللجنة

المنظمة وفريق العمل التنفيذي والأخ الأمين العام السيد عبدالعزيز السريّع مدير عام الندوة ، وكذلك أزجي الشكر للأخ الكريم الدكتور ناصر الأنصاري -رئيس دار الأوبرا المصرية- ومعاونيه على جهودهم المخلصة التي ساعدتنا على أداء عملنا بشكل مريح...

وأختتم مقدمتي هذه والختام مسك بتوجيه أسمى آيات الشكر والتقدير لأخي الأستاذ فاروق حسني وزير الثقافة في مصر الحبيبة ، على كل مافعله من أجلنا... فقد كان إيجابياً في تقديم عونه ودعمه المعنوي لمؤسستنا التي اختارت القاهرة عاصمة الثقافة العربية مقراً لها ، وسعدت بذلك...

اسأل الله التوفيق والسداد... والسلام عليكم

عبدالعزيز سعود البابطين

□ أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام □

- ■ الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده .
- ■ التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم .
- ■ خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي .
- ■ إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده .

□ اللجنة المنظمة لهذه الندوة □

١ - الدكتور محمد مصطفى هدارة .
٢ - الدكتور سليمان الشطي .
٣ - الدكتور محمود علي مكي .
٤ - الدكتور يوسف خليف .
٥ - الدكتور محمد زكي العشماوي .

وقد عقدت اللجنة سلسلة من الاجتماعات الفنية حضرها جميعها الأمين العام .

□ فريق العمل التنفيذي □

	الاسم	المهمة
١	الأستاذ عبدالعزيز السريّع	مدير عام الندوة
٢	الأستاذ أسامة عبدالعزيز البابطين	رئيس الاستقبال والعلاقات العامة
٣	الدكتور جمال صادق	أشرف على الطباعة المسبقة للأبحاث والتعقيبات وتوزيعها على المشاركين
٤	الأستاذ تحسين بدير	سكرتير الندوة
٥	الدكتور أحمد العشري	المتابعة والاتصال
٦	الأستاذ كمال الدين أحمد	الإعداد والتنظيم
٧	الأستاذ أيمن ميدان	الإعداد والتنظيم

□ محمود سامي البارودي في سطور □

- ولد عام ١٢٥٥هـ ١٨٣٩م ، لأبوين من الچراكسة في القاهرة ، وينسب إلى إيتاي البارود وهي بلدة من أعمال البحيرة في مصر .
- كان والده حسن بك حسني من أمراء المدفعية ، ثم صار مديراً لدنقلة وبربره في السودان عام ١٢٦٢هـ ١٨٤٦ م في عهد محمد علي وكان برتبة لواء ، وما لبث أن توفي بالحمى فى نفس السنة ودفن في دنقلة ، بينما كان الشاعر في السابعة من عمره ، فعنيت والدته بتربيته وقام خاله بالإشراف على دراسته وتثقيفه .
- دخل المدرسة الحربية عام ١٢٦٧هـ ١٨٥٢م وتخرج فيها بعد أربع سنوات برتبة باشجاويش عام ١٢٧١ هـ ١٨٥٦م وعمره ست عشرة سنة .
- رحل إلى الآستانة بعد تخرجه لدراسة آداب اللغة التركية والفارسية ، وسَعْياً وراء منصب يحقق مطامحه ، فتولى منصباً في وزارة الخارجية ، كما تمكن من إتقان اللغتين التركية والفارسية ومعرفة آدابهما .
- بقي في تركيا ثماني سنوات حتى عاد إلى مصر وهو في الرابعة والعشرين ، فرقي إلى رتبة البكباشي عام ١٢٨٠ هـ ١٨٦٤م .
- أوفد إلى فرنسا وإنجلترا مع جماعة من ضباط العسكرية المصرية للاطلاع على الأعمال العسكرية والآلات الحربية ، ثم عاد ليشارك في تكوين الجيش المصري على النظم الحديثة التي شاهدها . وبعدها رقي إلى رتبة القائمقام في فرسان الحرس ثم إلى رتبة أميرالاي ، وسلمت إليه قيادة الآلاي الرابع من عسكر الحرس الخاص .
- اشترك في حرب كريت عام ١٢٨١هـ ١٨٦٥م ، مع الجيش المصري لإخضاع أهل الجزيرة الذين خرجوا عن طاعة الدولة العثمانية . وقد استطاع هناك أن يثير الإعجاب بمهارته ، فأنعم عليه السلطان بالوسام العثماني من الدرجة الرابعة ، ثم عينه إسماعيل بعد عودته إلى مصر رئيساً للياوران لولي عهده الخديوي توفيق ، ثم اتخذه كاتباً لسره الخاص .

- كما اشترك في الحرب الروسية التركية عام ١٢٩٤هـ١٨٧٨م ، وأبلى فيها بلاء حسناً فكافأه السلطان بمنحه رتبة أمير اللواء ، ونيشان الشرف وبالوسام المجيدي من الدرجة الثالثة .
- تقلد العديد من الوظائف الكبرى منها محافظة القاهرة ونظارة المعارف والأوقاف فى أيام توفيق باشا . وأخيراً وصل إلى رئاسة النظار ثم استقال .
- عندما حدثت الثورة العرابية عام (١٨٨١) كان فى صفوف الثائرين ، ومن زعمائهم ، ولما دخل الإنجليز القاهرة قُبض عليه وسُجن ، ثم حُكم عليه بالإعدام ، وأُبدل الحكم بالنفي إلى جزيرة «سيلان» حيث بقي فيها سبعة عشر عاماً (١٨٨٢-١٨٩٩) أكثرها في «كندى» تعلم خلالها اللغة الإنجليزية ، وترجم عنها بعض الكتب إلى العربية . كُفَّ بصره وعفي عنه عام ١٣١٧هـ ١٨٩٩م فعاد إلى مصر ، وتوفي فيها عام / ١٣٢٢هـ ١٩٠٤م .
- أول من نهض بالشعر العربي من كبوته في عصرنا ، ويعد شعره فاتحة للأسلوب العصري الراقي بعد إسفاف النَّظْم زمناً غير قصير ، شعره مقارب للفحول السابقين ، جزل الأسلوب ، ضخم المعاني ، متنوع الفنون .
- صدر له ديوان البارودي في جزأين ، وأعادت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري طبع ديوانه بمجلديه ، ومختاراته بأجزائها الأربعة ، مع قصيدته الرائعة : «كشف الغُمَّة في مدح سيد الأمة» التي تروي حياة وسيرة الرسول ﷺ .

حفل افتتاح ندوة الدورة الثالثة

دورة «محمود سامي البارودي»

القاهرة - دار الأوبرا - ١٢/١٢/١٩٩٢

□ الأستاذ عبدالعزيز السريِّع - مدير عام الندوة □

أيها الإخــوة :

أرحب بكم في مستهل أعمال ندوتنا هذه وأحييكم باسم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، ويسرني أن أقدم لكم الأخ الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء ، ليلقي كلمة المؤسسة فليتفضل :

****

□ الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين □

أساتذتي الكرام ، أيها الإخوة :

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته . . .

يسعدني أن أرحب بكم جميعاً ، في هذه الندوة التي تقيمها مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في دورتها الثالثة : دورة «محمود سامي البارودي» . .

ولكن الواجب أن أسجل باسمكم جميعاً ، تقديرنا البالغ لإنجازات الراحل العظيم ، الكاتب الكبير «يحيى حقي» ، الذي فقدته الثقافة العربية هذا الأسبوع ، ففقدت فيه رجلاً كريماً ، أبياً ، أعطى بلامنَّة ، وسخَّر قلمه ونفسه لخدمة الثقافة العربية ، في مصر وسائر أنحاء الوطن العربي .

وقد استجبنا لوصيته ، فلم نؤد حقاً له واجبٌ علينا ، بأن تصدر المؤسسة نعياً له في كبريات الصحف ، تقديراً وعرفاناً ، فقد وقف مع مؤسستنا وآزرها ، وزودنا بنصائح ثمينة ، كانت ومازالت وستبقى ، محل اعتزاز واهتمام مؤسستنا ، ولقد سعدنا بعضويته في لجنة تحكيم الدورة الثانية ، وعاش الرجل كريماً ، وتوفاه الله كريماً ، فإلى رحمة الله ، وإنني باسمكم جميعاً أقدم العزاء لأسرته ولمصر العزيزة ، ألهم اللهم الجميع الصبر والسلوان ، وإنا لله وإنا إليه راجعون . .

أيهـــا الإخـــوة :

لقد كان مقرراً أن تتم هذه الندوة ، مصاحبة لحفل توزيع جوائز المؤسسة لهذا العام في شهر أكتوبر ، ولكن حوادث الزلزال المؤلمة ـ في هذا البلد العزيز علينا جميعاً ـ دعتنا إلى أن نلغي الاحتفال ، وأن نؤجل الندوة . والله تعالى نسأل ، أن يحفظ هذا البلد آمناً ، وأن يقيه من كل سوء .

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن اختيارنا ليوم ١٢ ديسمبر مفتتحاً لهذه الندوة ، ليس من قبيل الصدفة ، إذ إنه يصادف الذكرى الثامنة والثمانين ، لرحيل هرم الأدب العربي المغفور له شاعرنا الكبير محمود سامي البارودي ، حيث توفاه الله في مثل هذا اليوم : ١٢ ديسمبر سنة ١٩٠٤ .

وندوتنا تتناول نتاج محمود سامي البارودي الشعري بشكل أساسي . كما تتناول القصيدة العربية المعاصرة .

أساتذتي الأفاضـــل . . .

إن الموضوعين اللذين تتناولهما هذه الندوة ، على جانب كبير من الأهمية ، فالأول كان عن البارودي الذي أيقظ فجر النهضة للشعر العربي بعد سبات طويل ، وأعاد للقصيدة العربية جزالتها ورونقها ، وتأثيرها في النفوس ، ووصل ما انقطع من تراث أبي تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، وبشار ، وابن الرومي ، وغيرهم من أعلام الشعر ، في حقبة ازدهار الحضارة العربية ، وهو حقيقةً ، الرائد العربي للتجديد الحقيقي للشعر العربي ، وكان عطاء البارودي ، ذلك الشعر الذي يفيض رجولة وعاطفة وشجاعة وحكمة ، وتلك المختارات التي تقدم أفضل نماذج لروائع الشعر العربي في عصوره المختلفة .

والموضوع الثاني للندوة ، يتناول القصيدة العربية المعاصرة من عدة زوايا ، فبحثٌ أول يتناول التصور المضموني فيها ، وثان يبحث عن العلاقة بينها وبين الفنون الأخرى ، وثالث يركزّ على الصورة في القصيدة العربية المعاصرة .

ولقد حرصت الدراسات التي تناولت شعر البارودي ، على الربط بين نتاجه هذا ، -باعتباره حاملاً للواء الكلاسيكية في الأدب ، وحاملاً للواء التجديد ، ومبشراً بالرومانتيكية- وبين المعاصرة ، وتناولت إنتاجه هذا في ضوء الدراسات النقدية الحديثة .

وإني لأنتهز هذه الفرصة ، لكي أشكر كل من عمل معنا للإعداد لهذه الندوة ، وأشكر الأساتذة الأجلاء ، الذين يناقشون أبحاثهم في ندوتكم هذه . على كريم استجابتهم لدعوتنا للكتابة في الموضوعات التي تم تحديدها ، كما أشكر الإخوة المعقبين ، وكل من جاء للمشاركة في هذه الندوة .

ويبقى أن أشير في مستهل ندوتكم هذه ، إلى أن جهد مؤسستنا في إحياء ذكرى البارودي والتنبيه إلى إنجازاته الكبرى ، لم يقتصر على القسم الأول من الندوة ، بل امتد ليحتوي أهم أعماله ، ويقدمها مجدداً للمتابعين والمهتمين . وقد تمثل ذلك في إعادة طبع الديوان الكامل في مجلدين ، بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وقد كتب المقدمة له الناقد المعروف الأستاذ الدكتور جابر عصفور . كما أصدرنا بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، «مختارات البارودي» ، بعد أن قام فريق من الباحثين ، بإشراف عضو مجلس الأمناء للجائزة الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة . بتحقيق المختارات ، وقد كان جهدهم المشكور كبيراً . وسينال رضاكم بإذن الله ، لكن المطبعة لم تتمكن من إنجاز المجلد الثاني ، الذي سيرسل لكم إن شاء الله لبلدانكم ، حال إنجازه . ويليه الثالث ثم الرابع بإذن الله . . وإني أغتنم هذه الفرصة ، لأحيي الأخ الكريم الأستاذ الدكتور سمير سرحان ، رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ومعاونيه ، على مابذلوه من جهود في هذا المجال .

ولقد تمكَّنَّا بعون الله ، ثم بمشورة الإخوة أعضاء مجلس الأمناء من إنجاز طباعة كتاب المغفور لها الأستاذة الدكتورة نفوسة زكريا ، عن البارودي ، حياته وشعره . الذي ألّفته عام ١٩٥٢ ، وظل حبيساً لم يطبع حتى الآن ، حتى قيّض الله له هذه الفرصة ليظهر إلى النور . وقد أشرف على إخراجه الأستاذ الكريم الدكتور محمد مصطفى هدارة ، الذي تمكن أيضاً مع فريق من الباحثين من إعداد كتاب مهم آخر هو «مصادر دراسة البارودي» ، فللدكتور هدارة ومعاونيه تقديرُنا البالغ على جهدهم العلمي البارز .

ولقد وفقنا الله إلى نسخة من طبعة قديمة لقصيدة البارودي «كشف الغمة في مدح سيد الأمة» وتقع في (٤٥٠) بيتاً ، في مدح رسول الله ﷺ ، فأعدنا طباعتها في كتيب مستقل ، وستتاح مع غيرها من المطبوعات للإخوة المشاركين جميعاً .

ولن يفوتني أن أهنئ الإخوة الذين فازوا بجوائز المؤسسة عن إبداعهم الشعري والنقدي ، وإنني لعلى يقين من أن عطاءهم السخي ، سيظل متدفقاً ومتميزاً .

وفي نهاية كلمتي هذه أعود فأشكركم جميعاً الشكر الجزيل ، وأشكر راعي حفلنا هذا معالي وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسني ، الذي تأخر بالحضور لظروف قاهرة نقدرها له ، وإلى هذا البلد المضياف الذي نقيم ندوتنا على أرضه الطيبة ، وشكراً لكم جميعاً .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته . . .

****

□ مديـر النـدوة □

لقد أبى الشاعر الكبير الأستاذ محمد التهامي إلا أن يشارك بتحية للبارودي في ذكراه ، فليتفضل......

□ الشاعر محمد التهامي □

أيها السادة الأجلاء من كبار رجال العلم والأدب في البلاد العربية...

عشت طيلة عمري أحب الشاعر محمود سامي البارودي حباً يملك عليَّ نفسي ، ويملأ حسي كثيراً كثيراً ، وماكدت أسمع من الأستاذ الكريم عبدالعزيز سعود البابطين . أن المؤسسة قررت أن تكون ندوتها الثالثة عن البارودي ، حتى قلت إنها مَأثُرة كريمة جليلة أخرى ، تضاف إلى مآثر آل البابطين التي تلمع في سماء الأدب العربي المعاصر ، كالجائزة والمعجم ، والتي سيسجلها التاريخ بمداد معطر من نور ، وستظل الأجيال تذكرها بكثير من الشكر والتقدير والعرفان :

قد كان بالأمسِ ربُّ السيفِ والقلمِ
وقد مضى السيف لم يصمت ولم يدمِ
وحلقتْ في سماءِ الخلدِ قافيةٌ
تعلَّمَ الدهرُ منها روعةَ الكلمِ
شتَّان بين سيوفٍ كلُّ عالمِها
بعض انتفاضة منصور ومنهزمِ
وبين صاحبِ فنٍ فوق راحته
مدارجُ الفكرِ والإلهامِ والقيمِ
وصاحب النارِ مهما كان يفضله
من يطلق النور في وادٍ من الظلمِ
لو حطَّ حرفٌ على الميزانِ يُرجِحهُ
عن ألفِ سيفٍ عليها ألفُ مقتحمِ
قبلَ الحروفِ أقامَ الناسُ سائمةً
وعاشروا البَهْمَ في القيعان والأدمِ

وهالهم من ظلام العيش ما جهلوا

والعيش تحت ظلالِ الجهل كالعدمِ

حتى رمى الحرفُ سرَّ العلم في يدهم

سبحانَ من علَّمَ الإنسانَ بالقلمِ

فاصبح الكونُ مثلَ الكنزِ حولهم

يسَّابقون إلى مافيهِ منْ نِعَمِ

فصيرَّوا البحر صدراً راح يحملهم

والريحَ ظهراً تحدّى شامخَ القمم

والأرضَ بطناً ولُوداً فوقَ تُربتها

وتحتها دانتِ الدنيا لمغتنمِ

وشيّدَ العلمُ أطواداً مخلدةً

على الزمان، وسمَّى الطودَ بالهرمِ

وأشبع الناس سلطاناً ومقدرة

حتى مشى الناسُ في الأقمارِ بالقَدَمِ

وشكَّلَ الحرفُ دنيا الفن ساحرةً

وطرَّزَ العيشَ بالآمالِ والحُلُمِ

وشقَّ بالشعرِ قلبَ الكونِ فانطلقت

آهاتُهُ، لِتُغَنِّي روعة الكَلِمِ

وأعلنَ الشعرُ أسراراً مخبأةً

في عينِ باكيةٍ أو ثغْرِ مبتسمِ

سر الحياة ومعناها وغايتها

قد صاغها الشعر في تطريب منسجمِ

وساقها في دلالِ اللفظِ راقصةً

فتانة الخطوِ والإيقاعِ والنغمِ

فإن تخلّف عن إيقاعِه نَغَمٌ

فلاحياةَ للحنٍ غير منتظمِ

فإنما الشعر موسيقا موقعةٌ

إلهامُهُ مطلقٌ في قيدِ ملتزمِ

مـن لـم تـطـعـه قـوافـيـه وأبـحـره
فـمـا الخـلـيـلُ عـلـى هـذا بمـتَّـهـمِ

❊❊❊❊

يـاباعثَ الـشـعـرِ قـد أوتـيتَ موهبةً
تـكـسـو الـعـظـامَ بـلـحـمٍ نـابـضٍ ودمِ
كـانـمـا جـئـت دنـيـانـا بمـعـجـزة
تُحيي من الموت أو تـشفـي من الـسقمِ
تجـري المواهـبُ بـاسـم الـلـه قـادرةً
مـجرى الـنبوات فـي الـتحـليقِ بـالأممِ
والشـعرُ في الكون كالسلطانِ يحكمُهُ
وسـائـرُ الـفـن لـلـسـلـطـانِ كـالحـشـمِ
أقـامَ مـن سـحـرهِ الـدنـيـا وأقـعـدهـا
لـولا حُـمـيّـاهُ لـم تـقـعُـدْ ولـم تـقـمِ
أعـدَّ لـلـروحِ مـحـرابـاً وطـهَّـرهـا
فـسـبـحـتْ بـصـلاة الـنـاسـكِ الـهَـرِمِ
وغـرّهـا بـنـعـيـم الـعـيـش فـانطـلـقـت
لـلـمـغـريـات بشـوقِ المسـرفِ الـنـهـمِ
ورادَ بـالـفـكـرِ آفـاقـاً مـجـهَـلـةً
حـتـى بـدت واسـتـوت نـاراً عـلـى عـلـمِ
آمـنـتُ بـالـشـعـرِ إلـهـامـاً ومـقـدرةً
مـا رادَهُ غـيـرُ مـوهـوبٍ ومـلـتـزمِ
جـاءتـه جـائـزة الـبـابـطـين تحـرسُـهُ
مـن الـعِـثـارِ، وتـهـديـهِ إلـى الـقـممِ

❊❊❊❊

□ مـديـر النـــدوة □

والآن بعد أن استمعنا إلى قصيدة الشاعر محمد التهامي ، سعدنا بحضور معالي الأستاذ فاروق حسني - وزير الثقافة... وندعوه لإلقاء كلمته فليتفضل...

□ الأستاذ فاروق حسني □

أولاً ، أعتـذر عـن التأخـير لظـروف خارجـة عن الإرادة ، وأرجـو مــن حضراتكم تقبل هـذا الاعتـذار .

بكل سعادة وامتنان نستقبل هذا الجمع الجميل ، الجمع الرائع ، والقاهرة دائماً هي مكان هذا التجمع الذي يعطي للعالم العربي أجمع ، كياناً عظيماً بين شعوب العالم .

واسمحوا لي ، أن أشكر أخي الشاعر الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين على هذا التوجه الذي جعل من هذا الملتقى ، ملتقى على أعلى مستوى ، وعلى أرقى تفكير ، وهو تشجيع للمبدعين من أبناء العروبة ، وجعل القاهرة ملتقى لهذا الفكر الرائع .

شكراً للحضور ، وشكراً له مرة أخرى ، وأتمنى أن يتم هذا المؤتمر بما تحبون وبما تتمنون ، وأهلاً بكم دائماً في القاهرة ، وشكراً لكم مرة أخرى . .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته ... ...

****

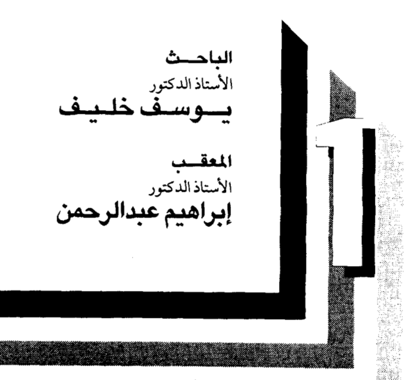
□ مـديـر النـدوة □

باسمكم جميعاً ، أشكر معالي الوزير الفنان الأستاذ فاروق حسني على كلمته الطيبة ، ونتمنى وتتمنون معنا جميعاً ، أن تتم أعمال هذه الندوة كما خُطِّطَ لها ، وبأن تتحقق الأهداف المرجوة منها .

ستعقد الندوة أولى جلساتها بعد نصف ساعة من الآن ، حيث سنستريح ونتناول المرطبات ، ثم نعود إلى هذه القاعة ، لبدء أعمال الجلسة الأولى ، التي يرأسها زميلنا الدكتور سليمان الشطي - وسيكون المتحدث الأول أو الباحث الأول في الأمسية الأولى ،الأستاذ الدكتور يوسف خليف ، ويعقب عليه الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن . وستستغرق الجلسة بإذن الله كما هو مخطط لها - ساعة ونصف الساعة ، ثم تتلوها استراحة قصيرة ، ونستأنف الثانية ، لمدة ساعة ونصف الساعة أيضاً ، وسيرأسها الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة ، والباحث المتحدث الرئيسي فيها الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد ، والمعقب الأستاذ الدكتور منيف موسى . أما الجلسات من الثالثة حتى الثامنة ابتداء من صباح الغد ، فستكون في قاعة (رحاب) بفندق شيراتون الجزيرة ، وقاعة رحاب موجودة في (الميزانين) ، فأرجو أن يكون هذا معلوماً لدى كافة الإخوة المشاركين في الندوة . وستكون الجلسة في الغد الساعة العاشرة صباحاً إن شاء الله ، وكما هو مُثبت في البرنامج الموزع عليكم . والآن ندعوكم لاستراحة قصيرة . ثم ليأذن لنا الإخوان بأن نوضح لهم بأن المشاركين ستكون أسماؤهم موضوعة ، وسيتم الجلوس على الطاولة حسب ترتيب الأسماء التي ستضعها اللجنة المنظمة . وهناك متسع للإخوان الذين يرغبون بحضور جلسات الندوة ، في الكراسي الأخرى المتاحة ، ولايفوتني في النهاية أن أشكر رئيس دار الأوبرا الأستاذ الدكتور ناصر الأنصاري ، والأستاذ سمير زكي ، والأستاذ محمد سالم ، وجميع العاملين ، لما أتاحوه لنا من هذا التنظيم الجيد ، والإعداد المناسب .

شـــكراً لكـــم ... ...

شعر البارودي بين التراث والمعاصرة



الباحث

الأستاذ الدكتور

يوسف خليف

المعقب

الأستاذ الدكتور

إبراهيم عبدالرحمن

الجلسة الأولى برئاسة الدكتور سليمان الشطي



□ **دكتور سليمان الشطي - رئيس الجلسة** □

طاب مساؤكم ونبدأ الجلسة الأولى من ندوة البارودي ، وحتى لا أثقل عليكم واختصاراً للوقت ، فإنني أرى أن ندخل مباشرة في ندوتنا دون مقدمات كثيرة ، وسأكتفي بعد الامتنان لكم ، والشكر الجزيل لصبركم الذي نتوقعه إن شاء الله ، وحسن المناقشة التي نتمناها دائماً ، سنبدأ ابتداء بالتعريف البسيط جداً بالمتحدثين . ولكن لابد من كلمة صغيرة أجدني ملزماً بتذكرها ، وهي أننا نجتمع اليوم بعد ثمانية وثمانين عاماً تفصلنا عن تجمع آخر نبيل ، فقدِ وقف حشد كبير في ذلك العام ، تحدثوا عن البارودي ، لقد ذكر مؤرخ حياته هذا ، وهو حق من جهة ، ووفاء من جهة أخرى بل إظهار وإشهار بالامتنان.. لرجل حمل في داخله الحكمة ، حكمة الكلمة وحكمة السيف ، هو رجل خاض غمار الحياة مختاراً منها حدها المشرف ، فدس عنقه مضحياً ، حيث الدفاع عن مكمن الحق ، متسقاً مع الثورة العرابية ، وهو رجل أحيا الشعر بُنيةً ، ثم بعثها كلمة ، لم أستطع أن أمنع نفسي من قولها ، تحية لهذا الرجل العظيم ، وبعد . . .

فأجدني محرجاً في تقديم أستاذين جليلين جلست منهما مجلس الطالب ، أولهما المتحدث الأستاذ الدكتور يوسف خليف .

والدكتور يوسف خليف يصعب على مثلي أن يعرّف على مثله . ولكنه أستاذ معروف عند أكثركم ، وكلكم عرف شيئاً وعلم من علمه الكثير ، فهو أستاذ في جامعة القاهرة ، وكان رئيساً لها ، وهو لايزال يمارس هذا الدور التعليمي الرائع ، وهو مؤلف الكتاب الممتع «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» ، وهو مؤلف «حياة الشعر في الكوفة حتى نهاية القرن الثاني للهجرة» ، وهو مؤلف «ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ، وليعذرني أنني لا أستطيع أن أتم القائمة فهي طويلة ومشرفة ومعروفة .

أدعوه ليلخص بحثه وهو بحث جليل ، وأتمنى عليه أن يأخذ حقه في الوقت ، ولكن في الوقت نفسه أتمنى أن نحافظ على ماخصص لنا لهذا التلخيص فأرجو أن يتفضل :

****

□ دكتور يوسف خليـف □*

- ١ -

على امتداد رحلة الشعر العربي الطويلة التي قطعت أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمان ، منذ أن تحركت قافلة هذا الشعر من الجزيرة العربية قبل الإسلام ، في رحلتها التي لم تتوقف حتى اليوم ، شهدت حياة هذا الشعر ظاهرتين ملازمتين له : الظاهرة الأولى التواصل المتصل بين حركة هذه القافلة في مراحل رحلتها الطويلة ، على الرغم من امتداد الطريق وتشعب المسالك وتباعد المسافات واختلاف المذاهب . فقد ظل الشعر العربي في حركة دائبة على امتداد هذه القرون المتطاولة ، متنقلا من مرحلة إلى مرحلة ، دون أن يفقد تلك القدرة الكامنة فيه على التواصل المستمر ، ودون أن تتقطع الأسباب بين المراحل التي تطويها القافلة المتحركة دون توقف ، ودون أن تفقد القدرة على الرؤية الواعية للمراحل التي طوتها القافلة والتي تمتد إلى ما وراء الحاضر الذي تمر فيه آمادا بعيدة ، وكأنما ظلت نقطة البداية أو بداية الانطلاق ، مَعْلَماً ثابتا شامخا لا يغيب ولا يختفي عن أنظار القافلة المنطلقة في شتى الشعاب والدروب .

والظاهرة الأخرى ، أنه في مفترق الطرق بين الاتجاهات والمسالك ، وفي مراحل الانتقال التي تعبر فيها القافلة من مرحلة إلى مرحلة ، تتم عملية مزاوجة بين المرحلتين : الماضي الذي خلّفته القافلة وراءها ، والحاضر الذي تستقبله القافلة أمامها ، أو بعبارة أخرى بين التراث الذي عاشت عليه القافلة في مرحلتها السابقة ، والمعاصرة التي تتحرك القافلة نحوها في مرحلتها المقبلة .

وفي ظني أنه ليس هناك تفسير لهاتين الظاهرتين إلا من خلال الحقيقة التاريخية الثابتة ، والتي انفرد الأدب العربي بها بين سائر الآداب العالمية ، وهي امتداد حياة هذا الأدب دون انقطاع أو توقف ، منذ أن بدأ خطواته الأولى على رمال الجزيرة العربية حتى اليوم ، أربعة عشر قرناً من الزمان متصلة ، لم تتوقف على امتدادها حركة هذا الأدب ، في حين توقفت آداب أخرى ولم تتحرك مرة أخرى ، أو توقفت فترات من الزمن ثم عادت إلى الحركة . توقفت آداب إلى الأبد وتحولت إلى تاريخ ، وتوقفت آداب أخرى فترات من الزمن طالت أو قصرت ثم عادت إلى الحياة ، إلا الأدب العربي الذي ظل حياً حياة متصلة لم تتوقف ، منذ أن بدأت خطواته الأولى

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

على رمال الجزيرة العربية ، قبل أربعة عشر قرناً من الزمان ، حتى انطلقت قوافله إلى أرجاء العالم لتواصل حياتها حتى اليوم ، في كل مكان نزلت به أو وصلت إليه . وفي يقيني أن السبب الأساسي في ذلك ، يرجع إلى القرآن الكريم ، الذي حفظ على اللغة العربية حياتها ، وعلى الأدب العربي بقاءه حتى اليوم ، تأكيداً للوعد الإلهي الذي سجله القرآن الكريم في محكم آياته «إِنَّا نحن نزَّلنا الذِّكر وإنا له لحافظون» . لقد ماتت لغات وتحولت إلى متاحف التاريخ ، وكُتبت على لغات أخرى نَوْمَةُ أهل الكهف ، مئات من السنين ، ثم عادت إلى الحياة مرة أخرى ، إلا اللغة العربية بدأت رحلة حياتها متواصلة الخطى دون توقف حتى اليوم ، وستظل الرحلة في طريقها الأبدي حتى يرث الله الأرض ومن عليها ، والله وحده هو الذي يعلم ماوراء هذه الرحلة ، ومابعد هذا الطريق ، من حياة هذه اللغة ، في الغيب المجهول الذي انفرد بعلمه ، والذي عنده مفاتحه لايعلمها إلا هو .

هذا التواصل بين الأجيال ، وهذه الرحلة التي امتدت دون انقطاع على امتداد القرون المتطاولة ، وهذه الوشائج والأسباب بين القديم والجديد ، وهذه الصلة المتصلة بين الماضي والحاضر ، وهذه المزاوجة بين التراث والمعاصرة ، هي التي حفظت على هذا الشعر حركته التي لم تتوقف ، وهي التي حفظت عليه حياته التي استمرت حتى اليوم .

نرى هذا بوضوح ، عند الشعراء الذين عاشوا مراحل الانتقال على امتداد الطريق الذي تحرك فيه هذا الشعر والذين تحركت خطواتهم في مفترق الطرق التي مرت بها قوافله ، وتوقفت عندها لتتبين معالم الطريق الذي تمضي فيه واتجاهات الشعاب التي ستتحرك فيها . نراه عند الأعلام الثلاثة الذين يمثلون معالم بارزة في مفترق الطرق هذه ، نراه عند «حسان بن ثابت» في مفترق الطريق بين الجاهلية والإسلامية ، ونراه عند «بشار بن برد» في مفترق الطريق بين الأموية والعباسية ، ونراه عند «البارودي» في مفترق الطريق بين التراثية والمعاصرة .

وما من شك في أن حسان بن ثابت يعد أقوى مثل لحركة الشعر في انتقاله من الجاهلية إلى الإسلامية ، لامتداد حياته الطويلة في العصرين الجاهلي والإسلامي ، ستون عاماً في الجاهلية وستون أخرى في الإسلام ، وهي حياة تبدو كافية بدون شك - لتبين معالم التطور الذي أصاب الشعر على يديه ، فهو شاعر كبير اكتمل نضجه الفني وتكامل له مذهبه الفني في الجاهلية ، ثم طلع عليه الفجر الجديد ليبدأ رحلة جديدة على طريق جديد ، يرسي معها تقاليد جديدة ، ويؤصل للقصيدة العربية الجديدة ، التي قامت على أساس مزاوجة بارعة بين الموروث الجاهلي والمستحدث الإسلامي ، أو بين التراث والمعاصرة ، وقد استطاع حسان أن يحقق هذه المزاوجة

البارعة ، وأن يضع الأصول الأولى أو التقاليد المبكرة للقصيدة الإسلامية ومن هنا كنت أرى أن القصيدة الإسلامية . بدأت حياتها وتحركت الخطوة الأولى على طريقها الفني عند شعراء المدينة الثلاثة الكبار ، الذين ظهروا مع الهجرة النبوية إليها : حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة ، وعلى رأسهم - باتفاق مؤرخي الأدب العربي ونقاده - حسان الذي أتاحت له حياته في الجاهلية والإسلام أن يقوم بدور الريادة في عصر الخضرمة الأولى بين العصرين الجاهلي والإسلامي .

وما من شك أيضاً في أن بشار بن بُرد يُعَد أقوى مثل لحركة الشعر في انتقاله من الأموية إلى العباسية ، فهو الذي انتقل بالقصيدة القديمة إلى الصور الجديدة التي نراها لها في بداية العصر العباسي ، وهو الذي أرسى تقاليد هذه القصيدة وأصَّلها ، وهو الذي رسم للشعراء العباسيين من بعده طريق التجديد القائم - كما كان في مفترق الطريق الأول - على تلك المزاوجة البارعة الدقيقة بين القديم والجديد أو بين التراث والمعاصرة ، وهو الذي قام بدور الريادة في عصر الخضرمة الثانية بين العصرين الأموي والعباسي ، وربما كانت الأسباب هنا هي الأسباب هناك ، فقد أدرك بشار العصرين الأموي والعباسي ، وامتدت حياته فيهما عمراً طويلاً ، أربعون سنة في العصر الأموي ومثلها في العصر العباسي . وقد أدرك بشار العصر العباسي وقد اكتمل نضجه الفني في العصر الأموي ، فلم يكن بقادر على أن ينفصل عن القديم ، أو أن يَبت حباله من التراث الخصب الذي عاش نصف حياته في ظلاله ، أو أن يغلق حسابه من الرصيد الثري الذي خلفه له أسلافه من الشعراء القدماء .

ثم يأتي الرائد الثالث في تاريخ الشعر العربي الذي يمثل التطور الذي أصاب هذا الشعر في العصر الحديث ، وهو البارودي الذي لا جدال بين الباحثين جميعاً على أنه الرائد الأول لهذا الشعر في هذا العصر ، فهو الذي رسم للشعراء من بعده الطريق الجديد ، الذي ساروا فيه ، وهو الذي أرسى تقاليد القصيدة الإحيائية الجديدة ، وهو الذي مهد لها ، وأصَّل لها ، ووجه إليها أنظار الشعراء الكبار ، الذين رفعوا القواعد من هذه المدرسة الرائدة ، ومن مدارس شعرنا الحديث ، مدرسة البعث والإحياء .

وكما كان الموقف عند الرائدين القديمين وهما في مفترق الطرق مزاوجة بارعة بين القديم والجديد ، بين التراث والمعاصرة ، كان الموقف عند الرائد الجديد ، ولكن مع فرق جوهري بينه وبينهما ، يجعله رائداً متفرداً متميزاً في تاريخ الشعر العربي على امتداد رحلته الفنية الطويلة . فالبارودي لم يعش عصرين مختلفين ، ولم يمتد به الأجل فيهما ، كما كان الشأن مع حسان

وبشار ، وإنما عاش البارودي عصراً واحداً ، فلم تتحقق له - كما تحققت لهما - تلك المزاوجة بين عصرين مختلفين ، ولم يجد بين يديه ذلك الموروث الفني الذي وجده الرائدان القديمان في العصرين اللذين أدركاهما ونضجا فيهما فنياً : العصر الجاهلي والعصر الأموي ، قبل أن يبدأ العصران الجديدان ، اللذان كان عليهما أن يتحركا معهما ، ليعبرا عنهما ، وليضعا تقاليد القصيدة الجديدة التي تمثل التطور الذي كان عليهما أن يحققاه في شعرهما : العصر الإسلامي والعصر العباسي .

لقد وجد البارودي نفسه في عصر سبقته عصور طويلة من الظلام ، ووجد بينه وبين عصور النور آمادا بعيدة . وكان أمامه خياران قريبان : أن يواصل الضرب في طريق الظلام الذي كان شعراء عصره يضربون فيه ، أو يعود إلى العصر القريب السابق على عصره ليستمد منه المادة التراثية ، ليتخذ منها قاعدة ينطلق منها إلى تلك المزاوجة بينها وبين عصره ، ويقيم على هذه المزاوجة بين هذا التراث والمعاصرة محاولاته للتجديد ، ولكن الذي حدث كان شيئاً آخر ، كان اختياراً بعيدا ، وكان اختياراً صعباً أيضاً ، لقد تجاوز العصر القريب منه ، وتجاوز عصوراً أخرى قبله ، وعاد عودة بعيدة إلى عصور النهضة التي شهدت قمم الشعر الشوامخ ، الذين حققوا له ذلك المستوى الفني الممتاز ، الذي يفخر به تاريخ هذا الشعر ، بما شقوا له من مسالك جديدة ، وبما ارتادوا به من شعاب جديدة ، وخاصة شعراء العصر العباسي ، الذي شهد أكبر حركة من حركات التجديد في الشعر العربي ، واتخذ من هذا الشعر المادة التراثية التي راح يقيم عليها بناءه الفني الجديد ، عن طريق المزاوجة بينها وبين حياته التي يحياها ، وحياة عصره التي يحيا فيها ، واتخذ من قمم هذا الشعر الشوامخ مُثُلَه الفنية العليا ، ومعالم طريقه الفني الجديد الذي راح يشقه في قوة واقتدار ، ومشاعلَ النور الجديد التي راح يوقدها في براعة وذكاء ، في جنبات الساحة الفنية الواسعة التي راح يتحرك فيها ، ويحرِّك معه تيار الشعر المتدفق المندفع في النهر الجديد .

ومن هنا تتراءى أمامنا ظاهرة تبدو نتيجة طبيعية لهذا الموقف ، فالبارودي لا يمثل تطوراً في الشعر العربي انتقل به من العصر الذي سبقه إلى العصر الذي يعيش فيه ، - أو بعبارة أدق - لا يمثل امتداداً متطوراً للشعر العربي من العصر الذي سبقه إلى العصر الذي يعيش فيه ، وإنما يمثل ثورة أو انقلاباً في تاريخ هذا الشعر ، خَرَق سُنَّة التطور الطبيعية التي يتحرك فيها الشعر في تطوره الطبيعي ، من خلال حركته التي تتتابع فيها خطواتُه خطوة بعد خطوة ، فالبارودي - في حقيقة الأمر - لم يتطور بالشعر العربي من مرحلة إلى مرحلة ، ولم يحقق له تلك المزاوجة التي سايرت

رحلته الطويلة ، وحققت له حركات التجديد المتواصلة التي صاحبت هذه الرحلة ، والتي تستمد عناصرها التراثية من ثوابت العصر السابق ، لتزاوج بينها وبين عناصر المعاصرة من متغيرات العصر الجديد ، وإنما وثب به وثبة واسعة عادت به إلى أصوله الأولى وثوابته القديمة ، وحققت له عودة جديدة إلى جذوره الأصيلة الثابتة الضاربة في الأرض الطيبة ، التي أنبتت الشجرة المباركة ورعت فروعها ، حتى غطت الأرض العربية في امتدادها الكبير في أرجاء العالم القديم . .

ومن هنا ، كان العقاد على حق حين سجَّل في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» أن البارودي وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة ، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد ، كأنه القمة الشاهقة تَنْبتُّ في متون الطَّوْد عما قبلها ، فينقطع بينها وبينه طريق الوصول ، إلا أن تستدير لها من القمم التي تليها وتقرِّب منها» . وهو على حق حين يقرر أن هذه «ميزة واضحة لا نظير لها في تاريخ الأدب المصري الحديث» . وهي حقيقة راح يؤكدها بأنك «إذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي ، لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنتَ كمن يقف على رأس الطود المنفرد ، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد إلى أقصى مدى الأفق البعيد . . وهذه وثبة قديرة في تاريخ الأدب المصري ، ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام» ، وإن لم يمنع ذلك من أن يرى في «الساعاتي» - وهو متقدم على «البارودي» بزمن وجيز - تمهيداً يليق بالأفق الذي انفرد فيه البارودي بالسمو والسُّموق ، أو مرحلة انتقال بين الشعراء المقلدين الذين أطْلَق عليهم «العروضيين» ، وبين المستقلين الذين سماهم «المطبوعين» .

وهو يرى أن هذه ظاهرة غريبة انفرد بها الشعر المصري الحديث ، فالتمهيد في الشعر وليس بالضروري اللازم ، كالتمهيد في العلوم والصناعات ، «إلا في الأدب المصري العربي الحديث ، فإنه يشبه العلوم والصناعات من بعض خصائصه في الحاجة إلى التدرج والتمهيد ، لأن اللغة العربية الفصحى - وهي أداته - لا تسلس للشاعر ، بغير دراسة واتصال بحركة التقدم في العلم والحضارة ، ولأن الحرية الفردية لا تنشأ بعد الخضوع والاستكانة إلا على صلة بنهضة الثقافة ونهضة الأمة . فلو كان الشاعر المصري الحديث ينظم بالعربية الفصحى كما ينظم البدوي في عصر الجاهلية ، لاستغنى عن التدرج والتمهيد في دراسة اللغة وسائر الدراسات التي تحتويها النهضة العلمية . ولو كان الشاعر المصري الحديث يشعر بالحرية القومية أو الحرية الفردية كما كان يشعر بها شكسبير أو فرجيل أو أبو نواس... لما كان شعوره بالحرية متوقفاً على مراحل النهضة

وسوابق اليقظة القومية ، ولكن الشاعر المصري لايروض اللغة كما ينبغي للشاعر المجيد إلا بعد دراسة وتثقيف ، ولايثور لقومه أو لنفسه . إلا بعد دراسة وتثقيف . فالتمهيد في مراحل الإجادة الشعرية ضروري لازم له ، كالتمهيد في مراحل العلم والصناعة . ومن ثم يتبع الارتقاء في الشعر سُلّماً مترقي الدرجات ، من عهد الحملة الفرنسية إلى عهد الثورة العرابية ، ثم يختلف الأمر بعد ذلك ، فلا تطّرد درجات الارتقاء درجة بعد درجة . وينتهي الأستاذ العقاد من ذلك إلى أنه «على الرغم من ظهور الساعاتي قبله وكأنه تمهيد له فإن وثبة البارودي هذا الإمام القدير توشك أن تنسينا ماتقدمها من التدرج والتمهيد ، لظهورها كالمفاجأة المتوحدة في أفق ذلك الجيل» .

كان ظهور البارودي – كما يقول الأستاذ العقاد – كالمفاجأة ، وكانت هذه ميزة واضحة لا نظير لها في تاريخ الأدب المصري الحديث ، وهي مسألة تبدو في حاجة إلى تفسير ، فالأدب بل الفن عامة – لا يعرف الطفرة في تطوره ، على خلاف العلم الذي قد تظهر فيه نظرية من النظريات تقلب النظريات السابقة رأساً على عقب ، تظهر فجأة دون تدرج أو تطور أو تمهيد ، ولكن في الفن عامة تختفي هذه الطفرة المفاجئة ، أو هذه المفاجأة التي لا تسبقها مقدمات تمهد لها أو إرهاصات تبشر بها . ومن هنا تبدو كل التفسيرات التي تقف وراء هذه الظاهرة ، من ربطها بالعصر أو بالزمن أوبالعوامل الطبيعية المختلفة التي تقف وراء التطور والتجديد ، غير قادرة على استيعاب هذا التفسير . وفي رأيي أن المسألة ترجع أولاً وأخيراً إلى العبقرية الشخصية ، التي لاتزال حتى اليوم سراً مجهولاً ، على الرغم من تعدد المحاولات لتفسيرها ودراستها وتحليلها ، وإن لم يمنع هذا من وجود عوامل تقف وراءها أو تقف معها . ولولا ذلك لظهر مع البارودي شعراء آخرون حركوا مثله بحيرة الشعر الراكدة ، وأطلقوا مجرى النهر في انطلاقة متدفقة ، وخلصوا تياراته من الأعشاب والسدود التي تحول دون اندفاعها ، ولأوقدوا مشاعل النور على ضفاف النهر المظلمة ، ولنفخوا في الرماد الخابي ليؤججوا جمر الدفء والحياة في أرجاء الأرض اليباب .

ومنذ البدايات المبكرة في حياة الشعر ، ومع الخطوات الأولى على طريقه البعيد ، حاول القدماء تفسير هذه العبقرية الفنية ، بربطها بقُوى غيبية مجهولة غامضة ، لعل غموضها ينتقل بالشعر إلى عالم آخر غير العالم الذي نعيش فيه ، ويتحول بالشاعر إلى شخصية فوق البشر ، تتلقى إلهامها من هذه القوى الغيبية ، فربطها الإغريق بالربّات والآلهة التي تعيش فوق قمم الأولمب ، وربطها العربُ بالجنّ والشياطين المنتشرة في أرجاء وادي عبقر ، الذي أخذت منه

هــذه القـوة الـغيبيــة الغـامضة تـسميتهـا ، كمـا حاول العلمـاء المحدثون تـفسيرهـا ، واختلفت مذاهبهم في ذلك ، ولكن التفسير الصحيح لم يزل بعيداً عن اليقين العلمي الـذي يربط الظواهر بأسبابهـا الحقيقــة .

ومن هـنا لا أرى تفسيراً مُقْنعاً لظهـور البـارودي بهذه الـصورة التي تبدو كـالمفاجـأة . ومن الحق أننا نستطيع أن نرد المسألة إلىَ أكثر من سبب يتصل بالحياة أو المجتمع أو الثقافة أو الـشخصية أو غير ذلك من الأسباب ، ولكن تظل المسألة كـما هي ، ويظل السؤال وارداً : ما السر الذي يقف وراء ظهـور البـارودي بـهذه الـصـورة المفـاجئـة؟ ولماذا البـارودي بـالـذات من بين شعـراء عصـره؟ وكيف نفسـر هـذه العبقـرية التي ظهـرت فـجأة قمَّةً شامخة دون تمهيد أو مقـدمات؟ ولماذا تـأخر ظهــورهــا هــذه القــرونَ المتطـاولـة منـذ أبي العـلاء ، خاتـمة القـمم التي ارتفعـت على طـريق الشعـر العربــي؟

لقـد كان أبـو العـلاء شاعـر القـرن الخامس دون منـازع ، بـل الـشاعر الـذي ظل علـى امتداد القرون المتطاولة مـن بعده ، يحتـل قمة متـميزة بين قـمم الشعر العـربي ، لـم يستطع شـاعر آخر أن يرتفع إليهـا ثمانية قرون منذ عصره حتى عـصر البارودي ، ونهرُ الشعر العربي في ركود وضحالة نامت معهما تياراته ، وجَفَّت ينابيعه ، وركَدَت الحياةُ التي كانت تتدفَّق فيه من قبل ، وتطلَّعت ضفافه الجُرْدُ لمن يعيد لهذا النهر حياته وعطاءه ومواكبته لنهر الحياة في حركته الدائبة المتصلة التي لا تهدأ ولا تـتوقف . ولقد كان أبـو العلاء خاتمةَ أجيال العمالـقة الذين شهدهـم الشعر العـربي في رحلته الطويلة منذ أن بدأها روَّاده الأوائل من أعماق الَجزيرة العربية في العصر الجاهلي ، وتتويجاً لكل الجهود المبدعة الخلاقة التي عكـف عليها هـؤلاء العمالقة ، حتى يواصل نـهر الشعر العـربي تدفقه الحيَّ وعطاءه الخصب ، تدفقاً حفظ لهذا الشـعر حياتَه المتجـددة أبدا ، وعطاءً أكسبه البقاء والخلـود عـلى امتداد القــرون المتطـاولة التـي عاشـها ويعيشـها وسـيظل يعيشـها هذا الشعر .

وبعد أبي العلاء وَقَفَـتْ ربَّةُ الشعر على ضفـاف النهر المقدَّس ، تبكـي آخرَ مَلاَّح انطلـق به زورقُه مـع آخر موجة سكنت بعدهـا الحيـاةُ فيه ، وكأنمَا أوْصدتْ كنوزُ الشعر أبوابَها المسحورة ، وحَجَبت مفـاتيـحَهـاً عن الـشعراء الـذين انتشروا في السـاحة الـفنية حولـها ، في انتظـار الشـاعر العبقري الذي تمنحه هذه المفاتيحَ ليفتح بهـا كنوزها المغلقة ، ويفكَّ الرَّصدَ الذي وقف دونَها يسدُّ الطريق ويغلّق الأبواب . ولـم يكن هذا الشـاعر العبقـري أو هذا المهديّ المنتظر الذي طال انـتظاره إلا محمـود سامي البـارودي الذي احتـفظت ربةُ الـشعر بمفاتيح كـنوزه طوال ثمـانية قرون ، حتى سلَّمتها إليه ليعيد لـنهر الـشعـر تدفقه في مجراه الطبيـعي الذي كـان يتدفق فيه حراً طليقاً أيام

الشوامخ من رواده الأوائل ، وليرده بعيداً عن المجرى الصناعيّ الذي شَقَّه له شعراء عصور الظلام الذي غَشّى الساحة الفنية بعد أن رحل عنها آخر أجيال العمالقة أبو العلاء . وهو مجرى كانت قد غطته سدودٌ وأعشاب ، حالت دون تدفقه الذي يجدِّد حياته ، وساعدت على ركوده الذي يدفعه إلى الموت . وهذا هو الدور الأساسي الذي قام به البارودي في تاريخ الشعر العربي الحديث .

- ٢ -

البارودي - كما وصفه الباحثون - رائد الشعر العربي الحديث . هذه حقيقة لاجدال فيها ، فهو بحق - رائد المدرسة الإحيائية في هذا الشعر التي أنجبت جيل العمالقة الكبار : شوقي وحافظ وأضرابهما ممن تحركوا به في قوة واقتدار لتتحرك معهم الحياةُ الفنية من جديد ، وليُبْعَث معهم الشعرُ العربي خَلْقاً آخر من خلال مدارسه الفنية بمذاهبها الفنية المختلفة . ولكن الحقيقة أن البارودي لم يكن رائد الشعر العربي الحديث فحسب ، وإنما كان قبل ذلك صاحب ثورة التحرير والتصحيح ، التي حررت هذا الشعر من قيوده وأغلاله التي كبَّله بها شعراءُ القرون الثمانية التي سبقته ، وطَهَّرت مجراه من السدود والأعشاب التي غَشِيَته وتراكمت عليه على امتداد هذه القرون ، وصححت مساره حين ردته إلى مجراه الطبيعي بعيداً عن المجرى الصناعي الذي خمدت حركة حياته فيه . فالبارودي - في وضعه الدقيق في تاريخ الشعر العربي الحديث - هو صاحب هذه الثورة . وهذا هو دوره الأساسي في تاريخ هذا الشعر ، قبل أن يتحرك به حاملاً لواء المدرسة الإحيائية التي رَدّتْ إليه الحياة .

والبارودي بهذا الدور الذي قام به في ثورته الفنية من أجل التحرير والتصحيح ، يُعَدُّ صورةً أخرى من عبقريٍّ الشعر العربي القديم ، المتنبي العظيم . فالمتنبي - كما رأيته وكما أراه - هو صاحب الثورة الأولى للتحرير والتصحيح التي شهدها الشعر العربي في القرن الرابع ، والتي رَدَّت النهر عن مجراه الصناعي الذي شقَّه له شعراءُ مدرسة البديع التي كانت قد استنفدت أغراضها بعد قمتها الشامخة أبي تمام ، إلى مجراه الطبيعي الذي كان يتدفق فيه أيامَ رواده الأوائل . ومن هنا كنتُ أرى أن أهمية المتنبي في تاريخ الشعر العربي ترجع إلى أنه استطاع أن يحرِّره من قيود الصنعة البديعية والزخارف الصناعية التي كبله بها شعراء مدرسة البديع ، وأن يعود به إلى أصالته التي كان عليها فى عصور ازدهاره الأولى ، تعبيراً حراً عن نفس صاحبه وعقله ، لا تقيده قيود الصنعة الثقيلة التي تحد حركته ، أو سدود الزخرف الصناعي التي تعترض

طريقه ، وكأنما أَحَسَّ أن هذا المذهب البديعي الذي بلغ قمة ازدهاره عند أبي تمام قد استنفد أغراضه ، وتجمَّد من بعده في قوالبَ مرسومة فقدت حيويتها التي كانت لها من قبل ، وأخذت ألوانه الزاهية تفقد بريقها ورونقها . ومن أجل ذلك يتراءى المتنبي في هذه المرحلة من تاريخ الشعر العربي ، كأنه صاحب «ثورة التحرير» التي حررته من عبودية مدرسة البديع ، التي تُعَدّ امتدادا متطوراً لمدرسة «عبيد الشعر» الجاهلية ، التي يصفها الجاحظ بأنها استعبدت شعراءها ، وأدخلتهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قَهْر الكلام واغتصابَ الألفاظ . لقد حرر المتنبي الشعر العربي في عصره من قيود هذه العبودية التي كبله بها أصحاب مدرسة البديع ، وأعاد إليه حريته الطبيعية التي بدأ بها رحلته الفنية من فوق رمال الجزيرة الخالدة ، أعادها إليه ولكنْ في ثياب جديدة نَسَجَتْها خيوطٌ عقلية معقَّدة ، غَزَلَها من المواد الثقافية المتعددة المصادر التي استوعبها في أعماقه من ثقافات عصره المختلفة ، وكأنه النَّحْلة تجمع رحيقَ الزهر لتخرجه خلقا جديداً ، وشراباً مختلفاً ألوانُه فيه شفاءَ للناس . ومن هذه الزاوية كان تجديد المتنبي وكانت المعاصرة في شعره ، ولم يكن صورة طبق الأصل من التراث القديم ، وإنما كان طبعة جديدة لها ألوانها المتميزة التي لايخطئها أحد ، بما تُقَدِّمه من «شخصية» قوية طاغية ، تُطلّ علينا دائماً من وراء أبياته ، بكل مانعرفه لها من ملامح مُمَيِّزة وقسمات معبرة وسمات تنفردَ بها ولا تتشابه فيها مع غيرها من الشخصيات . ومن خلال هذه «الشخصية» المتميزة ، خرج المتنبي على الشعر العربي بالقصيدة «البدوية الحضرية» ، التي تمثل انعكاساً صادقاً للمزاج الغريب الذي عاشت في أعماقه هذه الشخصية المتميزة ، بين عقل الحضري المثقف الواسع الثقافة ، وأسلوب البدوي في أصالته الفطرية وتراثيته الأصيلة .

هكذا كان دور المتنبي في تاريخ الشعر العربي القديم ، وهكذا كان دور البارودي في الشعر العربي الحديث ، وهكذا خرج علينا بالقصيدة التي تجمع بين التراث والمعاصرة ، كما خرج المتنبي على مجتمعه الأدبي بالقصيدة التي تجمع بين البداوة والحضارة ، وهو يصرح بهذا في بعض شعره حيث يصف قصيدته بأنها تجمع بين البداوة والحضارة :

حضرية الأنساب إلا أنها

بدوية في الطبع والتركيب

ومن هنا يبدو البارودي في تاريخ الشعر العربي صورة من «المتنبي» ، لا صورة من «بشار» أو «حسان» ، كما يخيل لبعض الباحثين . لقد كان حسان وبشار يمثلان تطوراً بين عصرين عاشا

فيهما ، وأخذا منهما عناصرهما القديمة والجديدة ، أما المتنبي والبارودي فلم يمثلا مثل هذا التطور في تاريخ الشعر العربي ، وإنما مثّلا ثورة خرجت بالشعر تماماً عن الدائرة التي كان يتحرك فيها ، وانطلقت به بعيداً إلى عصور بينها وبينهما مسافات طويلة ، وكأنهما أسقطا من حسابهما تلك المسافات التي تفصل بينهما وبينها ، أو كأنما أسقطا من حسابهما حركة الزمن التي قطعت فيها قافلة الشعر هذه المسافات الطويلة .

- ٣ -

ظهر البارودي في عصر كان كل مافيه يتطور ويتحرك في ظل الإعلان الحضاري الذي أطلقه اسماعيل لتكون مصر قطعة من أوربا . وكانت ظروف العصر كلها قد تهيأت لهذا التطور الحضاري البعيد المدى ، وهذه الحركة التي كانت تعمل لتتحول بالمجتمع المصري إلى مجتمع جديد يلحق بركب الحضارة الأوربية ، فقد ظهرت الصحافة مع ظهور المطبعة ، ومضت البعثات العلمية إلى أوربا لتعود إلى مصر بالعلم والحضارة ، وتَوافد على مصر علماء من أوربا استقدمتهم الدولة لبناء علمها وحضارتها ، وأنشئت دار الأوبرا المصرية وأخذت تستقبل الفرق الأجنبية ليقدموا عروضهم الفنية على مسرحها ، وارتفعت دعوة قاسم أمين لتحرر المرأة وخروجها إلى الحياة لتقوم بدورها فيها ، وأسست أول مدرسة لتعليم البنات ، وكانت مدرسة الألسن قد أنشئت من قبل مع ظهور رفاعة الطهطاوي ، الفتى الأزهري العائد من باريس ، حاملاً معه لغتها وحضارتها وأدبها ، ودعوة قوية لمجتمع جديد على حظ كبير من الحضارة الأوربية ، تتاح فيه فرصة لتعليم البنات للمشاركة في الحياة الجديدة ، وظهرت حركة للإصلاح الديني والسياسي قام بالدعوة لها الداعية الإسلامي الكبير جمال الدين الأفغاني ، وحمل لواءها من بعده أكبر مصلح ديني ظهر في العالم الإسلامي الحديث ، المجدد المجتهد الكبير الإمام محمد عبده ، وظهرت مدرسة دار العلوم لتقوم بحركة إحيائية واسعة النطاق لإحياء اللغة العربية وبث الحياة فيها وبعثها من جديد ، وهي حركة إحيائية لتراثنا العربي شاركتها فيها دار الكتب المصرية ، التي راحت تجمع هذا التراث من كنوزه المنتشرة في أرجاء العالم لتعرضه على الراغبين فيه ، والباحثين عنه ، والمستزيدين منه .

كان كل شيء في حياتنا الاجتماعية يتطور ويتجدد ويتشكل من جديد ، وكذلك كانت حياتنا السياسية ، مع فارق لم يكن منه بد لظروف وأسباب كثيرة ، بينها وبين الحياة الاجتماعية . فبلغت هذه الحياة درجة كبيرة من النهضة والتقدم وتحقيق الصورة الجديدة ، في حين كانت

الحياة السياسية تسعى جاهدة في محاولة لتحقيق آمالها وأحلامها وطموحها ، في تغيير الوضع السياسي الذي كان أرجوحة بين أيدي القصر وأيدي النفوذ الأجنبي ، القصر الذي أخذ يتباعد عن الشعب وآماله التي كان يطمح إليها ، ويرى فيها تحقيقاً لنظام من الحكم تكون له فيه كلمته ورأيه ، والنفوذ الأجنبي الذي بدأ نفوذا اقتصادياً حتى انتهى الى النفوذ السياسي والاحتلال الإنجليزي ، وبين حركة هذه الأرجوحة في ارتفاعها وانخفاضها ، ظهر الشاب الثائر الذي امتلأ قلبه بحب مصر ، والذي كان يتمنى لو لم يكن مصرياً أن يكون مصرياً ، بطل دنشواي مصطفى كامل ، وظهر معه رفيق كفاحه الوطني محمد فريد ، كما ظهر الفارس الثائر أحمد عرابي ومعه رفاقه حملة مشاعل ثورته التي كانت - على الرغم من اخفاقها ونهايتها المأساوية - الشرارة الأولى التي أشعلت الجَمْر الذي كان يتأجج في صمت تحت الرماد ، في انتظار عَصْفَة الريح التي تكشفه عنه ، لتشتعل نيرانه وتتوهج جذوته التي طال خمودها .

وبين هذا التطور الاجتماعي الذي انتقل بمصر من مجتمع إلى مجتمع ، والذي حقق لها هذا التحول البعيد المدى على طريق الحضارة الأوربية ، وهذه المحاولات الجاهدة للتطور السياسي الذي لفت أنظار الشعب إلى قضيته الأساسية ، قضية الحرية والديمقراطية ، ولفت أنظار العالم إلى هذه المنطقة الحساسة من العالم ، وأهميتها في مجال السياسة العالمية ، كانت الحياة الأدبية تتحرك في محاولة جاهدة للخروج من السجن الذي ألقيت في غياهبه ، أو من الجُبِّ الذي ألقيت في غَيَابته ، لتؤدي دورها في هذا المجتمع الجديد ، ولتشارك في هذه الحياة الجديدة ، ولتتنفس نسيم الحرية والانطلاق والإحساس بالحياة ، وفي كلمات قليلة كان كل شيء في مصر يتحرك من أجل تجديد كل شيء في مصر ، أو - بعبارة أخرى - من أجل بناء مصر الجديدة .

في هذا الجو وهذه الحياة التي يتجدد فيها كل شيء ظهر رب السيف والقلم محمود سامي البارودي : سيف الفارس الذي يريد أن يحقق للحياة المصرية طموحها السياسي ، وقلم الشاعر الذي يريد أن يحقق للحياة الأدبية حياة جديدة تعيد لها أصالتها الأولى ، ومجدها الأدبي التليد ، أيامَ أن كان الأدب أدبا والشعر شعراً .

- ٤ -

لاشك في أن أبا العلاء كان آخر جيل العمالقة الذين ظهروا في الشعر العربي القديم ، ومن بعده بدأ الخط البياني لهذا الشعر في الانحدار ، ومن الحق أن العصرين الفاطمي والأيوبي شهدا حركة شعرية لايستطيع التاريخ الأدبي أن يتغافلها ، فقد ظهر فيهما شعراء كبار ، ولكنهم

لم يستطيعوا أن يرتفعوا إلى تلك القمم الشامخة التي تبوأها شعراء القرون الخمسة التي انتهت بظهور أبي العلاء ، لأن ظروف هذين العصرين السياسية ، حددت المجالات التي تحرك الشعر فيها ، فلما بدأ العصر العثماني بدأ انحدار الخط البياني للشعر يسجل أدنى مستوى له ، وربما كان السبب الأساسي في هذا الانحدار يرجع إلى ما قام به العثمانيون من إحلال اللغة التركية في الدواوين بدلاً من العربية ، وبهذا أصبحت هذه اللغة الأجنبية هي اللغة الرسمية للدولة ، إلى جانب ما انتهت إليه الحياة المصرية من جمود ضَرَبَ عليها نومَ أهل الكهف أمدا طويلاً ، وهو نوم لم تَصْحُ منه إلا على أصوات مدافع الحملة الفرنسية التي هَزَّت أهل الكهف ، وأيقظتهم من سباتهم الطويل ، على حياة جديدة عليهم ، على شتى المستويات الاجتماعية والحضارية والعلمية والثقافية : ومن الحق أن الحملة الفرنسية لم تكن حملة عسكرية أو غزوة استعمارية ، بقدر ما كانت حملة حضارية وغزوة اجتماعية ، بدأ بعدها المجتمع المصري يتطور تطوراً حضارياً بعيد المدى ، ظلت خطواته تتواصل تارة وتتعثر تارة أخرى ، حتى استقر مع أحلام إسماعيل في أن يرى مصر قطعة من أوربا .

على امتداد هذه الرحلة التي كان المجتمع المصري يتطور فيها هذا التطور الحضاري ، وقف الشعر حيث وقف به شعراء العصر العثماني ، ولم يكن الخشاب والعطار ، وهما أهم شاعرين ظهرا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، في عصر الحملة الفرنسية وعصر محمد علي ، إلا صورة من الشعر المصري أيام ركوده وسُباته في ظل العثمانيين : تكلُّفًا وتصنُّعا وأثقالا من المحسنات البديعية المبتذلة ، وضروبا من العبثية الرخيصة ، بما كانت تقدمه من تضمينات وتخميسات وتشطيرات وتوريات وتلاعب تافه بألوان من البديع ، وحرص على التأريخ الشعري للمناسبات عن طريق حساب الجُمَّل ، عالم من التلاعب والعبث يتحرك من خلال موضوعات هابطة تسجل مناسبات أشد هبوطاً ، واستمر الخط البياني في انحداره حتى عصر إسماعيل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حيث لمع الشيخ محمد شهاب الدين والسيد على الدرويش ، وعلى أيديهما تحول الشعر إلى تمرينات هندسية بلغت درجة من العبثية لم تكن لتخطر على ذهن شاعر من قبل ، فقصيدةٌ كلها حروف منفصلة ، وقصيدة تُقرأ من آخرها إلى أولها كما تقرأ من أولها إلى آخرها ، وقصيدة من بحر فإذا حُذفت منها كلمة أو كلمتان تحولت إلى بحر آخر ، وقصيدة يبدأ كل بيت منها بحرف من حروف الهجاء على التوالي ، وقصيدة كل ألفاظها معجمة ، وقصيدة كل ألفاظها مهملة ، وقصيدة كل بيت منها تبدأ جميع ألفاظه بحرف واحد من حروف الهجاء ، فإذا بيتٌ منها تبدأ جميع ألفاظه بحرف الضاد ،

وبيت آخر تبدأ بحرف السين ، وهكذا تتوالى أبيات القصيدة من خلال هذا التكلف الذي لاشيء وراءه إلا العبث والتلاعب اللفظي ، الذي يكلف أصحابه مشقة وجهداً ضائعين ، فالعمل الفني يبدأ وينتهي من إثبات القدرة على النظم إلى الإعجاب بالقدرة على ملء التفعيلات بهذه العبثية التي لاصلة لها بالفن . ولعل هذا هو الذي دفع الأستاذ العقاد إلى تسميتهم «العروضيين» في مقابل مَنْ أطلق عليهم «المطبوعين» وهي تفرقة يراها تشمل جميع الفروق العامة بين شعر التقليد والجمود وشعر الفطرة والابتكار . وهو يرد ذلك إلى «سلطان الأجنبي وغلبة الأعاجم على البلاد ، وقلة العلم بالأساليب الفصيحة ، وندرة الكتب القيمة بين أيدي المتعلمين ، على نزارة عددهم ، وانقطاع الصلة النفسية بينهم وبين شعبهم» .

في هذا المجتمع الأدبي الذي خلا من الأدب ، وفي هذه الساحة الفنية التي أقفرت من الفن ، ظهر البارودي دون تمهيد له أو إرهاص يبشر به ، كالقمة الشامخة التي تعلو وترتفع بين أكوام من الرمل المنهار والحصى المتناثر لاتكاد تتماسك . ويميل بعض الباحثين إلى أن يرى في الساعاتي «محمود صفوت الساعاتي» مقدمة له ومبشراً به ، ولكن الحقيقة - كما أراها - غير ذلك ، فالساعاتي كان يحاول شيئاً ، ولكن الخيوط التقليدية التي كانت تشد شعراء عصره ظلت تشده أيضاً ، وهي خيوط كانت أقوى من محاولته ، وكان شدها له أشد من إرخائها ، فلم تنجح محاولته ، ولم يكن لها ذلك التأثير الذي نستطيع أن نرى فيه مقدمة للبارودي أو إرهاصا لظهوره ، وإنما عاش الساعاتي يلعب دوره دون أن يحدد لنفسه هدفاً أو يبشر برسالة ، فلما مضى مضى معه دوره وانتهى ، دون أن يكون له تأثير فيمن جاء بعده على المسرح الفني .

- ٥ -

ولد محمود سامي حسن حسني عبد الله البارودي في السابع من شهر أكتوبر سنة ١٨٣٨ في أسرة جركسية . تنتمي إلى المماليك الذين كان لهم دور كبير في مصر وغيرها من البلاد العربية أيام التتار والصليبيين ، واتجه منذ صباه المبكر إلى التعليم العسكري ، فالتحق بالمدرسة الحربية وتخرج فيها سنة ١٨٥٤ وهو في السادسة عشرة من عمره ، وفي سنة ١٨٦٣ سافر إلى تركيا ، ثم عاد إلى مصرْ في حاشية الخديوي إسماعيل وهو في الرابعة والعشرين ، ومضى في طريق حياته بين القصر والجيش حتى وصل إلى قيادة الفرسان في الجيش المصري ، ثم إلى نظارة الحربية ، ورئاسة الوزارة ، وشارك على رأس كتيبتين من فرسان الجيش المصري في حروب كريت والبلقان التي أعلنتها روسيا على تركيا في سنة ١٨٧٨ في البوسنة والهرسك والصرب

والجبل الأسود . ومن هناك مد رحلاته إلى فرنسا وعبر المانش إلى إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر ، حتى إذا حل عصر توفيق وكانت الثورة العرابية انضم إليها واحداً من زعمائها وقادتها وكبار دعاتها ، ومع النهاية المأساوية الحزينة التي انتهت إليها الثورة ، نُفيَ البارودي مع رفاقه ، رفاق السلاح ، إلى جزيرة سيلان ، حيث قضى سبعة عشر عاماً وبعضَ عام ، صدر بعدها عفو من الخديوي عباس الثاني عنه وعن رفاقه ، وعاد إلى مصر وقد أخذت نُذُر الفناء تسرع إليه ، محطَّما منهاراً على أبواب النهاية المحتومة ، ليس فيه - كما يصوِّر نفسه - «غيرَ أشلاءِ همة في ثياب» .

أخْلَقَ الشيبُ جِدَّتي، وكساني
خِلعةً منه رَثَّةَ الجلبابِ
ولَوَى شعرَ حاجبيَّ على عينـ
ـيَّ حتى أطلَّ كالهُدَّاب
لا أرى الشيءَ حين يسنَحُ إلا
كخيالٍ، كأنني في ضَبابِ
وإذا ما دُعِيتُ حِرْتُ، كأني
أسمعُ الصوت من وراءِ حجابِ
كلما رمتُ نهضةً أقعدتني
وَنْيَةٌ لا تُقِلُّها أعصابي
لم تدع صولةُ الحوادث مني
غيرَ أشلاءِ همةٍ في ثيابِ

ومن سخرية القدر - كما يلاحظ الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمته لديوانه - أن يكون قرار العفو عن الشاعر «الذي بعث العربية في أفصح لفظ وأمتن ديباجة ، وخلَعَ عليها من الجلال والجمال ماردَّ إليها كل قوتها وكل بلاغتها» ، قد صدر بهذا الأسلوب الذي لايمت إلى الأسلوب العربي بوشيجة قربى أو صلةِ رَحِم :

«بناءً على الإنهاء المرفوع لنا من محمود سامي بالتماس الإحسان عليه بالتمتع بالحقوق الوطنية ، قد اقتضت مكارمنا مَنْحَ المُومَى إليه بالتمتع بالحقوق الوطنية . وعلى ذلك فيجوز له من الآن امتلاك أي ملْك من أي نوع كان في الأقطار المصرية ، بطريق الإرث أو الهبة أو البيع أو أي طريق كانت ، الذي كان محروماً منه بمقتضى الأمر العالي الصادر في ٤ ١ديسمبر سنة ١٨٨٢

(٣٠ صفر سنة ١٣٠٠) . وأصدرنا هذا لعَطُوفتكم لإجراء مقتضاه» . وتاريخ هذا الأمر الخديويّ الصادر إلى رئيس الوزراء - كما هو مسجَّل عليه - (١٧مايو سنة ١٩٠٠ «١٨ محرم سنة ١٣١٨») .

عاد البارودي إلى مصر ، وقضى فيها السنوات الأربع الأخيرة من حياته ، ذهب في أثنائها ما بقي من بصره ، حتى إذا كانت الأيام الأخيرة من شهر ديسمبر سنة ١٩٠٤ «السادس من شوال سنة ١٣٢٢) ، وَدَّع ربُّ السيف والقلم هذه الحياة الحافلة ، وسقط القلم من يده بعد أن كان السيف قد سقط منها منذ أكثر من عشرين عاماً ، وهوى النسر من فوق قمته الشامخة ، وظل كتابُ خلوده بين يديه لم يسقط منهما : شعره الذي عاش له حياته ، وسيظل يحيا به بعد موته .

أتيحت للبارودي ثلاثة عوامل حققت له اتصاله بالتراث العربي ، وكونت له شخصيته التراثية التي كانت المقوِّم الأساسيَّ الذي قام عليه بناؤه الفني ، والمادة الفنية الثرية التي اعتمد عليها في حركته الإحيائية : العامل الأول حركة إحياء التراث التي نشطت نشاطاً ملحوظاً مع ظهور المطبعة منذ أيام محمد علي وإنشاء دار الكتب في عهد إسماعيل ، وهي حركة أمدَّت الحياة الثقافية بمَدَد متصل من كتب التراث ، ودواوين الشعراء التي نُشرت بعد أن طال حبسها في المكتبات الخاصة ومكتبات المساجد ، وقدمت للباحثين عن التراث زاداً وفيراً من خلال المخطوطات التي راح المهتمون به يجمعونها ويحفظونها في دار الكتب . والعامل الثاني تَرَدُّدُه على تركيا أكثر من مرة ، وإقامته فيها فترات طويلة منذ شبابه المبكر ، فقد رحل إلى الآستانة حاضرة الخلافة العثمانية ، والتحق هناك بوزارة الخارجية ، وأقام فيها فترة غير قصيرة ، أتاحت له فرصة التردد على مكتباتها ، والاتصال بالتراث العربي الذي تزخر به خزائنها ، ونسخ طائفة كبيرة من دواوين الشعراء عاونه في نسخها جماعة من النسَّاخ ، وملأ حقائبه بها وحملها معه إلى مصر حين عاد إليها ، وكذلك كان يفعل في كل مرة تتيح له ظروفه السياسية أو الحربية أن يرحل إليها . ومن غير شك فإن هذه المخطوطات التي امتلأت بها مكتبته مما حمله معه من مكتبات تركيا ، هي التي أتاحت له عكوفه على تراثنا الشعري ، يجمع منه مختاراته التي تمثل عيون الشعر العربي وروائعه ، في سنوات المنفى الطويلة الفارغة المملَّة التي لم يكن هناك بُدٌّ من شغلها وملئها ، حتى يتغلب على مشاعر الملل والسأم والضيق والوحشة التي كان يستشعرها في غربته . وكان هذا هو العامل الثالث الذي كون له ثقافته التراثية وما ترتب عليها من شخصيته التراثية التي كانت المقوم الأساسي الذي قامت عليه شخصيته الفنية ، والمادَة

الخصبة التي استغلها في بنائه الفني .

حققت هذه العوامل الثلاثة للبارودي اتصالا واسعاً بالتراث العربي ، ومختاراتُه شاهدٌ قوي على هذه الصلة القوية ، وأسلوبُه في صياغة قصائده على المستوى اللغوي والمستوى التصويري يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك هذه الصلة ، فمعجمه اللغوي وصندوق أصباغه التصويري يستمدان مادتهما اللغوية والتصويرية من مناجم هذا التراث التي لاتنضب . ومعارضاته للشعراء القدماء التي تنتشر في ديوانه الضخم ، والتي تمثل قسماً كبيراً متميزاً من شعره ، شاهد آخر على هذه الصلة التراثية القوية ، وعلى تمثُّل دقيق لمذاهب الشعراء القدماء ومدارسهم الفنية ، وفي كل قصيدة عارض بها قصيدة لشاعر قديم ، نحس إحساساً قوياً هذه الصلة التراثية ، وهذا التمثل الدقيق للشعر القديم . وعلى حد عبارة الأستاذ العقاد : «إن المعارضة على هذا النسق هي أعرقُ في البداوة من البداوة ، أو هي محاكاة مطبوعة ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه ، وكأنما البارودي هنا ممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي فوفاه لغة وشعوراً وزيا وحركة ، فخلقه خلقاً جديداً ، وجعل له تمثالاً من نفسه وحياته ، وأصبح مبتكراً في الدور الذي أخذه كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله . فهو فنان خالق في اتِّباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه . وفرق بين هذا التقليد وتقليد العاجز المتكلف الذي يَطَّلِع في آثار القادرين بغير أداة المعارضة والمجاراة . وعلى حد عبارة الأستاذ العقاد مرة أخرى : «لا نعرف أحداً من أبناء جيل البارودي أو أبناء الجيل الذي تلاه قرأ أكثر مما قرأ من دواوين العرب ، واستفادت صياغته من هذه القراءة أكثر مما استفاده» .

مع هذه التراثية الأصيلة عاد البارودي إلى شعراء العربية الكبار ، وبخاصة شعراء العصر العباسي ، يرى فيهم مُثُله الفنية العليا ، ويستمد منهم معجمه اللغوي وصندوق أصباغه التصويري ، مجدِّداً للشعر العربي حياته القديمة التي مرت عليه في عصور ازدهاره ونهضته ، متجاوزاً شعراء جيله والجيل الذي سبقه ، الذين رآهم يمثلون انحداراً لم يشهد الشعر العربي مثله من قبل ، طاوياً من ورائه ثمانية قرون من الزمان حتى يصل إلى مناجم الذهب الخالص يستمد منها رصيداً ثرياً ، راح يتصرف فيه تصرف المدرك لقيمته ، المقدر لأهميته . الحريص عليه ليوفي به حاجاته ومطالبه ، ويحقق به ما كان يحلم به من إحياء المجد القديم الذي بددته عصور السقوط ، وليرسي به دعائم مدرسة البعث والإحياء في الشعر الحديث ، ويرفع القواعد منها ، بعد أن تداعت هذه الدعائم وانهارت هذه القواعد . ومضى البارودي يقدم لمجتمعه الأدبي هذه المُثُلَ الأصيلة في ثيابها التي كانت عليها ، وكأنه يعرض عليهم صورة من مجدهم القديم غابت

عن أعينهم فترة طويلة من الزمن ، وغشَّاها ترابُ القرون المتطاولة ، وتكاثف عليها رماد السنين البعيدة ، فلم يكن هناك بُدٌّ من أن توضع تحت أعينهم مرة أخرى ، بعد أن ينفض عنها الغبار الذي غشاها ، والرماد الذي تكاثف فوقها ، ليتألق ذَهَبُ المناجم القديمة ، ويتوهجَ جمرُ النار الخابية . وكانت البداية التي انطلقت منها المدرسة الإحيائية ، وكان البارودي الرائد الأول لهذه المدرسة الذي كشف لهم الطريق ، وحدد لهم معالمه ، وذلل لهم عقباته ، ومهَّد لهم الأرض التي كانت قد ضاعت تحت أقدامهم المتهالكة المتخاذلة ، ثم أعادها إليهم لتتحرك فوقها أقدامهم قويةً ثابتة ، كما كانت من قبلِ ثمانية قرون . عادت اللغة إلى أصالتها الأولى ، وعادت العبارة إلى جزالتها القديمة ، وعادت الصورةَ إلى ألوانها الأصلية وعادت الأصباغ إلى فطرتها التي فَطَرَها عليها أصحابُها الأصلاء ، وعادت القصيدة العربية قصيدةً عربية كما كانت أيام روادها الكبار ، وتوارت القصيدة العثمانية خلف حجاب صفيق لتأخذ مكانها في متاحف التاريخ الأدبي ، وأُسْدِل عليها الستار .

لقد خَلَّص البارودي القصيدة العربية من شيئين : خلصها من الدوران في الأغراض الضيقة المبتذلة ، ومن شعر المناسبات الرخيصة والمجاملات التافهة ، وخلصها من أثقال المحسنات البديعية وقيودها الغليظة التي لم يكن للشعراء من قبله شُغُل إلا بها ، ولم يكن لهم حرص إلا على تحميل شعرهم فوق ما يستطيع أن يتحمله منها ، مما باعد بينهم وبين تحقيق رسالة الشعر الفنية ، وحال بينهم وبين أن يكون شعرهم شعراً ، وحقَّق لها في مقابل ماخَلَّصها منه شيئين : حقق لها عودةً بالشعر العربي إلى عالمه القديم ، عن طريق وَصْله بروائع الشعر القديم ، ومحاكاته لنماذجه الرفيعة ، وتحقيق تلك التراثية التي أقام عليها بناءه الفني ، والتي حققت له ريادة المدرسة الإحيائية الحديثة ، وحقق لها وصلاً صادقاً أميناً بحياته وعصره ، بكل ما مر به فيهما من تجارب ومشاعر وأحداث ، مما حقق لها تلك المعاصرة التي تمثل المقوم الثاني في بنائه الفني . . وكان هذا هو البارودي في تراثيته ومعاصرته ، أو - بعبارة أخرى - في تقليده وتجديده .

- ٦ -

طوى البارودي القرون الثمانية التي تفصل بين عصره وعصر أبي العلاء آخر عمالقة الشعر العربي القديم ، وعاد إلى عصور هذا الشعر التي شهدت هؤلاء العمالقة الكبار ، وخاصة العصر العباسي الذي شهد أكبر حركات التجديد في هذا الشعر وأشدها تأثيراً في حركته الفنية ، واتخذ

من شعرائه مُثُلاً يحتذيها ويحاكيها ، ويتمثل البناء الفني الأصيل في قصائدهم . وهو في مقطوعة قصيرة له يذكر خمسة منهم ، ويسجل إعجابه بهم ، وتأثره بمذاهبهم الفنية ، ونسجه على منوالهم ، ومحاكاته لهم ، وسيره على آثارهم : أبا نواس ومسلم بن الوليد وأبا تمام والبحتري والمتنبي ، ولا ينسى أن يسجل في النهاية أنه ربما سبقهم إلى أشياء جديدة :

مضَى «حسنٌ» في حلبةِ الشعر سابقا
وأدركَ لم يُسْبَق ولم يألُ «مُسْلِمُ»
وباراهما «الطائيُّ» فاعترفت له
شهودُ المعاني بالتي هي أحكم
وأبدع في القول «الوليدُ» فشعره
على ماتراه العينُ وَشْيٌ مُنَمْنَم
وأدرك في الأمثال «أحمد» غايةً
تَبُذُّ الخطى، مابعدها متقدَّم
وسرتُ على آثارهم، ولربما
سبقتُ إلى أشياءَ، واللهُ أعلم

إنه يحدد هؤلاء العمالقة من بين أساتذته الكبار الذين أخذ عنهم فن الشعر وصناعته ، وهم - ولاشك - كثيرون ، تدل على ذلك معارضاته ومختاراته ، ولعله كان ينظر إلى أبيات الفرزدق المشهورة التي ذكر فيها طائفة من أساتذته «النوابغ» - كما يصفهم - الذين وهبوه هذه الموهبة الفنية التي يعتز بها ، ويسجل لهم في كثير من الوفاء فضلهم عليه ، كما يسجل في كثير من الفخر إعجابه بهم وتقديره لهم .

عاد البارودي هذه العودة البعيدة إلى منابع الشعر العربي الأصيلة التي أمدت نهره العظيم بعطائه المتجدد على امتداد حياة هذا الشعر ، والتي أتاحت له تدفقه واندفاعه اللذين لم يتوقفا إلا في بعض مراحل رحلته حين تباعد القائمون على ضفافه عن مجراه الطبيعي ، ونَفَضوا أيديهم من عطائه الأصيل ، واتجهوا بجرَارهم الفارغة إلى سراب حسبوه ماءً حتى إذا جاؤوه لم يجدوه شيئاً ، وضاعت خطاهم في التيهِ السحيق ، وضلّلتهم الصحراء الظامئة .

من منابع النهر الأصيلة التي عاد إليها البارودي مخلّفا وراءه أولئك الذين ضلّلهم السراب ، استمد معجمه اللغوي ، وصياغته الأسلوبية ، وصناديق أصباغه ، وأدوات تصويره ،

وبطبيعة الحال استمد موسيقاه العروضية وتشكيلاته الموسيقية ، ولكن ظلت وراء هذا كله «شخصيته» تظهر من خلال محاكاته وتقليده ومعارضاته ، وهي شخصية لا نستطيع أن نفتقدها في شعره ، ولا أن نغمض عيوننا عنها ، لأنها تفرض نفسها ، وتؤكد وجودها ، ولا تختفي أو تتوارى وراء حُجُب التراثية التي تنتشر في شعره ، وهو يؤكد هذه الشخصية ويراها علامة واضحة وسِمةً مميزة في شعره فيقول :

فانظرْ لقولي تجدْ نفسي مصوَّرةً
في صَفْحَتَيْه، فقوْلي خَطُّ تمثالي

ومن هنا حق للعقاد أن يقول إننا إذا تركنا مواضع التقليد التي قضى بها حكمُ العصر أو حكم الصناعة اللفظية ، واستعرضنا ديوان البارودي كله ، لا نرى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة ، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله ، وصَوَّره لنا مؤرخوه ، وينتهي إلى أن البارودي «رسالةُ حياةٍ وصورةُ ضميرٍ» أو - على حد تعبير الدكتور هيكل في مقدمة ديوانه - «شعر البارودي حياته» .

واذا بدأنا الرحلة مع تراثية البارودي بمعارضاته للشعراء القدماء ، لنتخذ منها شواهدنا الأولى على هذه التراثية ، فإننا نستطيع أن نلاحظ بوضوح ، أن هذه المعارضات منتشرة في ديوانه الضخم انتشاراً واسعاً يستحق أن تفرد لها دراسة مستقلة ، وهي معارضات نستطيع أن نردها إلى نُسَخها الأولى التي نسخها عنها ، أو إلى أصولها الأولى التي راح يقلدها في مهارة وإتقان وبراعة فائقة على التقليد . وقد نختلف حول النسخ الأصلية أو الأصول الأولى التي قلدها ، ونختلف حول الشعراء الذين اتخذ منهم نماذج أو مثلاً له ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف حول الحقيقة الأساسية ، وهي أن العملية الفنية - أيا كانت أصولها الأولى أو نسخها الأصلية - عملية معارضة ، وذلك لأن النماذج اللامعة في الشعر العربي على امتداد رحلته الطويلة تشابهت وتكررت ، وكانت محط أنظار الراغبين في التقليد والمحاكاة ، أو - بعبارة أخرى - في المعارضة . ومنذ العصر الجاهلي أعلن عنترة صيحته المشهورة في مطلع معلقته الجميلة ، قبل أن يبدأ حديث الأطلال التقليدي ، أو قبل أن تبدأ المقدمة الطللية التي تحولت مع رحلة الشعر القديم إلى «اللحن المميِّز» للقصيدة العربية :

هل غادر الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ
أم هل عرفتَ الدار بعد تَوَهُّمِ

وهي صيحة تردَّدَ صداها من بعده عند كعب بن زهير عندما صرَّح في جرأة واضحة بأن

الشعر العربي تحول إلى كلام معاد مكرور :

مـــا أُرانـــا نـــقـــول إلا مُـــعَـــارا

أو مُـــعَـــادا مـــن قـــولـــنـــا مـــكـــرورا

حين نعود إلى ديوان البارودي لنتخذ شواهدنا من هذه المعارضات ، تلقانا أول قصيدة فيه :

صِلَـةُ الخيـال على البعـادِ لقـاءُ

لـو كـان يَمْلِـكُ عينـيَ الإغفـاءُ

وهي - كما لاحظ ناشرا الديوان ومحققاه الأستاذان على الجارم ومحمد شفيق معروف - معارضة لقصيدة المتنبي :

أمِـنَ ازديـارَكِ في الدجى الرقبـاءُ

إذ حيـث كنـتِ من الظلام ضيـاءُ

بل إن البارودي نفسه يشير في قصيدته إلى هذه الحقيقة ، ويعلن عنها ، وكأنه يعلن إعجابه بقدرته على تقليد المتنبي العظيم ومحاكاته ، حيث يقول - بعد أن قطع شوطاً فيها - عن صاحبته التي يرى أن الوشاة أخطأوا حين شبهوها بالشمس :

زعموكِ شمسا لاتلوح بظلمة

ولقولهمْ عندي يدٌ بيضاءُ

فعلامَ تخشَيْن الزيارة بعدما

«أمِنَ ازديارَكِ في الدجى الرقباء»

هي زَلَّة في الرأي منهم أعقبتْ

نفعاً، كذلك تفعل الجهلاء

ونمضي مع الديوان ، وتتوالى معارضته بصورة تلفت النظر ، حتى ليصعب على الباحث عنها حصرها ، وتلقانا - على سبيل المثال - قصيدته التي يبدأها بقوله :

ظَنَّ الظنونَ فبات غيرَ مُوَسَّدِ

حيرانَ يكلأ مستنيرَ الفرْقدِ

وهو نفسه يصرح في تقديمه لها بأنها معارضة لقصيدة النابغة الذبياني في «المتجردة» ويقول إنه «سلك فيها مسالك العرب» :

أمِـنْ آلِ مـيـةَ رائـح أو مـغـتـدي

عـجـلانَ ذا زادٍ وغـيـرَ مـزوَّدِ

ومن قبلها تلقانا قصيدته البائية التي يقول في مطلعها :

سـواي بـتحـنـانِ الأغـاريـد يـطـربُ

وغـيـري بـالـلـذات يلـهو ويـعـجـبُ

ومـا أنـا ممـن تـأسـر الخـمـرُ لـبَّـه

ويمـلـك سـمـعـيـه الـيـراعُ المثـقَّـب

ويقول شارحا الديوان إنها معارضة لقصيدة الشريف الرضي :

لـغيـر الـعُـلا مـنـي الـقِلَـى والـتجـنـبُ

ولـولا الـعـلا مـاكـنـت فـي الـحـب أرغـبُ

وإن كنت أرى أنها معارضة لبائية الكميت المشهورة ، فمطلعها أقرب إلى مطلعها أكثر من مطلع بائية الشريف :

طربـتُ ومـاشـوقـاً إلـى الـغـيد أطربُ

ولا لـعـبـا منـي، أذو الـشـيـب يـلـعـبُ

ولـم تُـلـهـنـي دارٌ ولا رسـم مـنـزل

ولـم يـتـطـربـنـي بـنـانٌ مـخـضَّـب

وعلى امتداد الطريق الطويل تلقانا داليته الرائعة :

رضـيـتُ مـن الـدنـيـا بمـا لا أودُّه

وأيُّ امـرئ يـقـوى عـلـى الـدهـر زَنْدُهُ

ويذكر شارحا الديوان أنها على رويِّ قصيدة المتنبي المشهورة :

أودُّ مـن الأيـام مـالا تـودُّهُ

وأشـكـو إلـيـهـا بـيـنـنـا وهـي جـنـدُهُ

ثم تلقانا رائيته التي يقول في مطلعها :

أبـى الـشـوقُ إلا أن يُـجـن ضـمـيـرُ

وكـل مَـشُـوق بـالـحـنـين جـديـرُ

ويلاحظ شارحا الديوان في تعليقهما عليها أنها معارضة لرائية أبي نواس المشهورة التي مدح بها الخصيب أمير مصر في عصر الرشيد :

أجـارةَ بـيـتـيـنـا أبـوكِ غـيـورُ
وميـسورُ مـا يـرجـى لـديـكِ عـسـيرُ

والبارودي نفسه يعلن ذلك وهو يقترب من نهايتها فيقول مفتخراً بشعره :

فلو كنتُ في عصر الكلام الذي انقضى
لـبـاءَ بـفـضـلـي جَـرْوَلٌ وجـريـرُ
ولـو كـنـتُ أدركت الـنـواسـيَّ لـم يـقل
«أجـارة بـيـتـيـنـا أبـوكِ غـيـور»

ثم تلقانا رائيته الأخرى التي قالها في الفخر :

طربتُ وعـادتـني المَـخِـيلةُ والسُّكْرُ
وأصبحتُ لا يـلوى بشيـمتيَ الـزجرُ

ويقول شارحا الديوان إنها معارضة لرائية أبي فراس الحمداني المشهورة التي قالها وهو في أسر الروم :

أراكَ عصيَّ الـدمع شيـمتكَ الـصبرُ
أمـا لـلـهـوى نَـهْـيٌ عـلـيـكَ ولا أمـرُ

ثم نقف عند قصيدته السينية التي يتحدث فيها عن روضة المقياس :

هل في الخـلاعةِ والـصِّبـا مِنْ بـاسِ
بـين الخـلـيـجِ وروضـة المـقـيـاس

فتذكرنا بسينية أبي تمام التي اتخذوا منها شاهدا على ذكائه وسرعة بديهته وقدرته على الارتجال ، والتي مطلعها :

مـا فـي وقـوفـك سـاعـةً مـنْ بـاسِ
نـقـضـي حـقـوقَ الأربُـعِ الأدراسِ

ثم نقف عند قصيدته القصيرة التي يتحدث فيها عن مجلس شراب شهده مع نديم له ، والتي يقول في مطلعها :

وذي نخوةٍ نازعتُه الكاسَ موهِنا
على غِرَّةِ الأحراس والليلُ دامسُ

فتعيد إلى ذاكرتنا قصيدة أبي نواس المشهورة التي يقول فيها :

ودارِ ندامى عطلوها وأدلجوا
بها أثرٌ منهم جديدٌ ودارسُ

ثم نصل إلى قافيته التي قالها في منفاه يتشوق فيها إلى مصر :

هل من طبيبٍ لداءِ الحب أو راقي
يَشْفي عليلا أخا حزن وإيراقِ

فتعود بنا إلى قافية تأبط شرا المشهورة التي بدأ بها المفضل الضبي «المفضليات» :

ياعيدُ مالكَ من شوق وإيراقِ
ومرٍّ طيف على الأهوال طراق

ثم تلقانا ميميته التي يذكر فيها أيام الشباب ، وهي التي يستهلها بقوله :

ذهبَ الصِّبا وتولت الأيامُ
فعلى الصِّبا وعلى الزمان سلامُ

وهي - كما لاحظ ناشر الجزأين الأخيرين من ديوانه - معارضة لقصيدة أبي نواس :

يادارُ مافعلتْ بكِ الأيامُ
لم تَبْقَ منك بشاشةٌ تُستَامُ

ثم تلفت نظرنا قصيدته الميمية التي يدل مطلعها على أنه يعارض معلقة عنترة :

هـل غــادر الـشـعـراءُ مــن مـتــردَّمِ

أم هـل عــرفـتَ الــدار بـعــد تـوهــم

فهو يقول في مستهلها مستعيرا الشطر الأول من معلقة عنترة بعد أن يستبدل بحرف الاستفهام فيه حرفاً من حروف التوكيد ، وكأنه يرد بالإيجاب على تساؤل عنترة الذي طرحه منذ العصر الجاهلي :

كـم غـادرَ الـشـعـراءُ مــن مـتـردَّمِ

ولـــرُبَّ تـــال بـــذَّ شـــاوَ مُـــقَــدَّمِ

فــي كـل عــصـر عـبـقـريٌ لايَـنـي

يَـفْـرِي الـفـريَّ بـكـلِّ قـولٍ مـحـكـم

ثم قصيدته الميمية التي يفتخر فيها بفروسيته :

في قـائمِ الـسيف إن عز الـرضا حَكَمُ

فـالحُكْم لـلسيـف إنْ لـم تَصْدَع الكَلِمُ

فهي تذكرنا بميمية المتنبي الرائعة التي قالها في مدح سيف الدولة :

عقبى الـيمـينِ على عقبي الـوغى نَدَمُ

مــاذا يـزيـدكَ فـي إقـدامـكَ الـقَـسَـم

ثم ميميته الأخرى التي يفتخر فيها بنفسه ويشكو غدر الناس وخيانة الأصدقاء وتلون أخلاقهــم :

أعِدْ على الـسمـع ذِكْرَ الـبانِ والـعَـلَـم

واعذُرُ شـآبـيـبَ دمـعـي إن جـرتْ بِـدَمِ

وواضح منذ البداية أنه يحاكي بردة البوصيري المشهورة :

أمِنْ تذكر جيرانٍ بذي سَلَمِ
مزجتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بدمِ

وكذلك نرى ميمية أخرى له يعارض بها ميمية للمتنبي ، يقول المتنبي :

لا افتخارٌ إلا لمن لايُضامُ
مُدْرِكٌ أو محاربٌ لاينامُ

ويقول البارودي :

مَنْ لعينٍ إنسانها لاينامُ
وفؤادٍ قضى عليه الغرامُ

ثم من قبل ذلك تلقانا لاميته الرائعة التي قالها في منفاه يتشوق فيها إلى مصر :

ردوا على الصِّبا من عصريَ الخالي
وهل يعود سوادُ اللِّمَّةِ البالي

وهي تعيد إلى أذهاننا لامية امرئ القيس الجميلة التي يراها بعض الباحثين معلقته الثانية :

ألا عِمْ صباحا أيها الطللُ البالي
وهل يَعِمَنْ من كان في العُصُر الخالي

وتلقانا بعد ذلك قصيدته التي يقول في مطلعها :

اقلاً ملامي في هَوَى الشادن الأحوَى
فقلبي على حملِ الملامة لايَقْوَى

وهي محاكاة لقصيدة البحتري التي طلب إليه بعض أصدقائه أن يوازنها :

لنا أبداً بثٌّ نعانيه في أرْوَى
وحُزْوَى، وكم أدنتكَ من لوعةٍ حُزْوَى

ولم نذكر حتى الآن معارضته المشهورة لبردة البوصيري ، وهي ملحمة طويلة سماها «كشف الغُمَّة في مدح سيد الأمة» :

يارائدَ البرق يَمِّمْ دارةَ العَلَمِ
وَاحْدُ الغمامَ إلى حيٍّ بذي سَلَمِ

ويطول بنا الطريق لو مضينا نتابع البارودي في معارضاته ، فهي كثيرة ومنتشرة في ديوانه بصورة تلفت النظر ، وتجعلها ظاهرة مميزة في شعر البارودي ، ولكن بشرط أن نخفف من شروط المعارضة الشعرية التي قررها النقاد ، أو نتحول بكلمة «المعارضة» بمحدودية المصطلح إلى كلمة «المحاكاة» أو «التقليد» أو نحوهما . وفي أغلب الظن أن عبارات «قال يروض الشعر» أو «قال يروض القول» أو «قال على طريقة العرب» التي تتردد بصورة واسعة في ديوانه تشير إلى هذه المعارضات . وهذا طبيعي من شاعر يريد إحياء التراث لينقذ الشعر من الهوة التي سقط فيها ، ومن هنا تتراءى طائفة من هذه المعارضات ألوانا من المحاكاة ، وكأن البارودي كان يُجْري من خلالها تجاربه الفنية ، ليحقق من ورائها الصورةَ النهائية للقصيدة الإحيائية ، التي يريد أن يقدمها لمجتمعه الأدبي طوقَ نجاة يتيح لها فرصة الوصول إلى الشاطئ الطبيعي ، التي استقرت عليه ربةُ الشعر منذ بداية رحلته بعيداً عن الصخور والسدود والأعشاب التي سدت الطريق على القصيدة العربية ، وحالت دون حركتها في عصور الانهيار الفني التي مرت عليها ، منذ أن أغلقتْ ربة الشعر كنوزَه القديمة ، واحتفظت معها بمقاليدها ، حتى يظهر الشاعر العبقري الذي تسلمها إليه ليعيد فتح هذه الكنوز من جديد .

ولكن تظل في هذا المجال ملاحظتان لا نستطيع أن نواصل الطريق دون الوقوف عندهما ، وهما ملاحظتان تلفتان النظر بقوة لا نملك معها أن نتجاوزهما ، وهما تتصلان بشاعري العربية الكبيرين المتنبي وأبي العلاء ومدى تأثر البارودي بهما ، فعلى امتداد ديوانه الكبير ، نرى طائفة من قصائده حاول أن يقلد فيها مذهب أبي العلاء في «لزوم ما لا يلزم» ، من التزامه حرفاً أو أكثر

قبل حرف الروي ، على نحو ما نرى في قصيدته التي قالها في «كريت» ، أيام دفاعه عن الدولة العثمانية ، يصف فيها بعض مناظرها الطبيعية ، وهي تبدأ بقوله :

وخميلةٍ بكرتْ سماوةُ أيكها
تحمي الهجيرَ عن النفوس وَتدْرَأ

فقد التزم فيها حرف الراء قبل حرف الرويّ ، الهمزة المضمومة ، وكذلك قصيدته التي يتحدث فيها عن الخمر ودعوته إليها قبل أن تصل الحياة إلى مصيرها المحتوم :

ألا عاطِنيها بنتَ كَرْمٍ تزوجتْ
على نغماتِ العُودِ بابنِ سماء

فقد التزم فيها حرف الميم قبل حرف الردف ، وهو الألف الممدودة التي تسبق حرف الروي ، وهو الهمزة المكسورة ، وكذلك نرى في قصيدته التي قالها في الزهد :

إلامَ يهفو بحلمكَ الطربُ
أبعدَ خمسينَ في الصِّبا أَرَبُ

فقد التزم فيها حرف الراء قبل حرف الروي ، وهو الباء المضمومة ، ونرى مثلاً آخر في قصيدته الدالية التي يصور فيها – وهو في المنفى – حنينه إلى أيام صباه في مصر :

أنسيمٌ سَرَى بنفحةِ رَنْدِ
أم رسولٌ أدَّى تحيةَ هندِ

فقد التزم فيها حرف «النون» قبل حرف الروي «الدال» المكسورة . وكذلك نرى في قصيدته الحائية التي يسجل فيها خواطره عن الروح بعد مفارقتها البدن ، ورحلتها إلى عالم الغيب المجهول :

بلغتِ مداك من أَرَبٍ فسيحي
فانتِ اليوم في جَوٍّ فسيحِ

فقد التزم فيها حرف «السين» قبل حرف الردف «الياء» الذي يسبق حرف الروي «الحاء» المكسورة ، وأضاف إلى ذلك لازمة أخرى ، وهي تكراره لكلمة «المسيح» خمس مرات في القافية تؤدي في كل مرة معنى مختلفا .

وهكذا نستطيع أن نمضي مع الديوان فتلقانا في أكثر من موضع منه هذه «اللزوميات» التي راح يقلد فيها أبا العلاء ، ويحاول أن يجاريه في مضماره الذي عرف به في تاريخ الشعر العربي .

ومع ذلك فإن تأثير أبي العلاء فيه ليس كبيراً ، ولعل ذلك هو السبب الذي جعله لايذكره مع الشعراء الخمسة الذين نَوَّه بهم وأشاد بتأثيرهم فيه ودورهم في تكوينه الفني .

وربما كانت هذه المحاكاة للزوميات هي أوضح مظاهر هذا التأثير فيه ، أما أشعاره في الزهد التي نراها في بعض مواضع من ديوانه ، وخاصة في الجزء الأخير منه ، ففي ظني أنها ليست من التأثير العلائي فيه ، ولكنها انعكاسات لما أحسه في أواخر حياته من إحباط ، وما أصابه مع تقدم السن من اقتراب نُذُر النهاية المحتومة ، وذلك لأن أشعاره في الزهد ليست من طراز أشعار أبي العلاء التي تصدر عن نظرة فلسفية إلى الحياة ، لاعن ذلك الاستسلام لها الذي صدرت عنه أشعار البارودي .

أما المتنبي ففي ظني أنه أبعد الشعراء تأثيراً في البارودي ، وأشدهم ظهوراً في شعره . وهي ظاهرة تبدو طبيعية ، وتبدو متوقعة ، للتقارب الشديد بينهما في النظرة إلى الحياة ، وفي أسلوب التعامل معها ، وفي إحساس كل منهما بأنه شاعر فارس ، وكأنما وضع البارودي نُصْبَ عينيه بيت المتنبي المشهور الذي حَدَّد فيه دوره في الحياة ، ورسم فيه صورة لشخصيته :

الخيلُ والليلُ والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ

وكأنما رأى فيه المثل الأعلى الذي كان يبحث عنه ، ومن خلاله وجد شخصيته وحقق ذاته ، فكان «رب السيف والقلم» تأكيداً للصورة التي رسمها المتنبي في بيته ، وتحقيقاً للشعار الذي رفعه فيه ، جمع الطموحُ بينهما ، وكذلك جمعت بينهما الثقةُ في النفس والاعتداد بالشخصية ، وأيضاً الإحساسُ بالعروبة والإيمان بها ، واستمدادُ الرموز الفنية منها ، ثم هذه النزعةُ الثورية التي سيطرت عليهما ، ودفعتهما إلى الدعوة لها والعمل من خلالها ، واتخاذ شعرهما مِنْبَرا لهذه الدعوة وتعبيراً عن هذا العمل ، ثم انتشار الحِكَم في شعرهما ، وهي حكم

تعكس تجاربهما في الحياة ، وتحاول أن تفلسف نظرتهما إليها ، ثم بعد ذلك - أو لعله قبل ذلك - العودةُ بالشعر إلى أصالته الأصيلة وفطرته الأولى ، وتحريره من القيود التي كبلته ، والسدود التي تكاثرت في مجراه ، وتصحيحُ مسار النهر الصناعي الذي انحرف إليه ليعود إلى مَساره الطبيعي ، الذي شقه له رواده الأوائل وأصحابه الأصلاء ، ثم تتويجاً لهذا كله ظهورُ «القصيدة البدوية الحضرية» عندهما ، تعبيرا عن هذه المزاوجة البارعة بين البداوة والحضارة أو بين التراث والمعاصرة . وفي ظني أن المتنبي هو الأستاذ الأول للبارودي الذي تلقى عنه الصورة الأصيلة للقصيدة العربية التي كان يبحث عنها ، وهو أيضاً المثل الأعلى الذي كان دائماً أمامه في حياته الفنية ، بل ربما في أكثر من موقف من مواقفه في الحياة ، وفي أكثر من جانب من جوانب سلوكه فيها وتعامله معها .

- ٧ -

في شعر البارودي المبكر الذي كان يحلم فيه بأن يعيد فروسية أجداده العرب والمماليك الذين هزوا الدنيا ، وسجلوا في صحائف التاريخ أمجاد العروبة والإسلام ، وفي شعره الذي عاصر الثورة منذ أن كانت مرْجَلا يغلي في صدور الجيش المصري ، حتى انفجرت بركانا مع عرابي ورفاقه ، والتي كان البارودي واحداً من زعمائها الكبار ودعاتها البارزين ، نحس أصداء المتنبي الثائرة التي كانت تتردد في شعره الثوري المبكر ، عندما كان يَحْلُم بثورة عربية تُطيح بالحكام الأعاجم ، الذين فرضوا أنفسهم على الدولة الإسلامية العربية ، وتعيد الأمر إلى أيدي أصحابه العرب . لقد عاش المتنبي يحلم بالفارس العربي القديم ، وكذلك عاش البارودي في أعماق حلم المتنبي بذلك الفارس العربي القديم ، وأيضاً بأحلام الفارس العربي الجديد الذي كان يرى نفسه صورة منه ، وأنه قادر على أن يعيد له دوره الذي قام به في التاريخ القديم ، والذي عليه أن يقوم به في تاريخنا الحديث .

ولننظر - على سبيل المثال - في هذه الأبيات من قصيدة له يذكر أنه قالها في صباه :

هو ماقلتُ فاحْذَرْنها صَبَاحَا
غارةٌ تملأ الفضاء رماحا
تترك الماءَ لايَسُوغ لِظَامٍ
وتردُّ الدمَ الحرام مُباحا
لاتَرَى بينها سوى عبقَريٍّ
يألَفُ الطعنَ نجدةً وارتياحا

لَـهِـجٌ بــالحــروب، لا يـالـف الخَــفْــ

ـــــضَ ولا يصـحـب الـفـتـاةَ الـرَّداحـا

مِــسْــعَــرٌ لـلـوَغـى، أخــو غَـدَوات

تـجـعـل الأرضَ مــأتمـا وصـيـاحـا

لا يُـرَى عـاتـبـا عـلـى شيَـم الـدهـــ

ـــر ولا عـــابـــثـــا، ولا مـــزَّاحـــا

يـفـعـل الـفَعْـلـة الـتـي تبـهـر النـا

س، وتـرنـو لـهـا الـعـيـونُ طِـمـاحـا

لا كَــمَــنْ يــســال الــوفــدَ عــن الأنـــ

ـــبـاءِ عـجـزا ويـرقُـبُ الأشـبـاحـا

فـاعـتـبـرْ أيـهـا المجـاهـرُ بـالـقـو

لِ، ولا تَـبْـعَـثَـنْ عـلـيـكَ نـواحـا

إن فــي بُــردتــيَّ هـــاتــين لـيـثـا

يَـقِـصُ الـقِـرْنَ أو يـفـلُّ الـسـلاحـا

سَـدِكـاتٍ بـالـرمـح مـنـه بـنـانٌ

تمـلأ الأرضَ والــســمــاء جــراحــا

فنرى فيها تلك الرغبة العارمة في الثورة التي يرى أن وسيلتها الغارة التي «تملأ الفضاء رماحا» ، والتي تسيل في سبيلها الدماء ، والتي يقودها خبير بالحرب ، قدير على قيادتها وإدارة تحركاتها التي «تحيل الأرض مأتماً وصياحاً» والتي تملأ النفوس إعجاباً به ، ثم يعلن بعد ذلك أنه هو ذلك الفارس الثائر الخبير بالحرب الذي يصلح لقيادتها ، القادر على أن «يملأ الأرض والسماء جراحاً» . وهي كلها أنغام ثورية شديدة الجلبة ، عنيفة الإيقاع ، تعيد إلى أذهاننا تلك الأبيات التي قالها المتنبي وهو أيضاً في صباه :

إلـــى أي حـــين أنــت فـــي زي مُـحْـرِمِ

وحـتـى متـى فـي شـقـوة وإلـى كـمِ

وإلاَّ تَـمُـتْ تحـت الـسـيـوف مـكـرَّمـا

تمـتْ وتـقـاس الـذل غـيـر مـكـرَّمِ

فثِبْ واثقا بالله وثبة ماجد

يرى الموت في الهيجا جنى النحل في الفم

كما تعيد إلى أذهاننا أيضاً قصيدة المتنبي الثورية التي قالها أيضاً في صباه ، والتي دفعت بلاشير وطه حسين إلى القول بقرمطيته ، والتي يقول فيها :

رِدي حياضَ الرَّدى يانفس واتَّركي

حياضَ خوفِ الردى للشاءِ والنَّعَمِ

إنْ لم أذرْكِ على الأرماح سائلةً

فلا دُعيتُ ابنَ أمِّ المجدِ والكرمِ

أيملكُ الملكَ والأسيافُ ظامئةٌ

والطير جائعة، لحمٌ على وَضَم

من لو رآني ماءً مات مِنْ ظما

ولو عَرَضْتُ له في النوم لم يَنَم

ميعادُ كلِّ رقيقِ الشَّفرتين غدًا

ومَنْ عَصَى من ملوك العُرْب والعجم

فإنْ أجابوا فما قصدي بها لهمُ

وإن تَوَلَّوا فما أرضى لها بِهِمِ

وهي أبيات تتراءى لنا أيضاً من خلال قصيدة أخرى للبارودي قالها - كما يظن ناشرا ديوانه - في أثناء الأزمة التي اشتدت بين توفيق وبين الوزارة التي كان يرأسها ، والتي ترتب عليها وصول قطع من الأسطول الإنجليزي إلى الإسكندرية ، إنذارا للوزارة ، وتعزيزا لموقف الخديوي ، وفيها تتردد هذه الأبيات العنيفة التي تعكس الثورة المشتعلة في أعماقه ، والتي تعيد إلى أذهاننا أبيات المتنبي التي تعكس هي أيضاً ثورته المتأججة في أعماقه :

تاللهِ أهدأ أو تقومَ قيامةٌ

فيها الدماء على الدماءِ تُرَاقُ

ترتدُّ عين الشمس فى ستراتها

ويَضِلُّ في هبواتها الإشراق

شعواءُ تلتهم الفضاءَ ويرتقي

منها على حُبُكِ السماءِ نطاق

أنا لا أُقِرُّ على القبيح مهابةً
إن القرار على القبيح نفاق
قلبي على ثقةٍ ونفسي حُرَّةٌ
تأبى الدنيَّ وصارمي ذلاَّق
فعلام يخشى المرء فُرقةَ روحه
أوَ ليسَ عاقبةُ الحياة فراق
فارغب بنفسكَ وهي في أثوابها
إنْ لم تكن شامٌ فتلك عراق
لاخيرَ في عيشِ الجبان يحوطه
من جانبيه الذلُّ والإملاق

وواضح أن البارودي كان يضع المتنبي بين عينيه ، ويرى في شعره الثوري مثلا له ظل أمامه على امتداد المرحلة الثورية من حياته ، بل لعله كان يرى أنه صورة منه في تعاليه وطموحه وإحساسه الجارف بتميزه وتفرده ، وشعوره الحاد بذاته ، مماجعله يستبيح لنفسه أن يستعير منه تلك الصورة التي رسمها لنفسه ، والتي رأى أنها تمثل صورته أيضاً :

وفؤادي من الملوكِ وإن كا
ن لساني يُرَى من الشعراءِ

فقال وكأنه يقدم نسخة منها أو طبعة جديدة لها :

همتي همةُ الملوك، ونفسي
نفسُ حُرٍّ ترى المذلةَ كفرا

ولكن هذا الصوت الثوري لم يكن هو الصوت الوحيد الذي ارتفع في شعر البارودي من أصوات المتنبي ، وإنما ارتفع معه صوت آخر ، وهو صوته البدويُّ المتمثل في حبه للبداوة ، وإيمانه بالعروبة ، واعتزازه الشديد بالتراث العربي في شتى مجالاته . لقد عاش البارودي - كما قلت منذ قليل - يحلم بالفارس العربي القديم ، ويرى نفسه صورة منه ، بكل مافيه من مثالية احتفظ التاريخ العربي بصورة قوية منها ، وكذلك احتفظ الشعر العربي بهذه الصورة في ديوانه الخالد ، وهي صورة تتراءى الفروسية العربية من خلالها مزاجاً عبقرياً من الشجاعة والفتوة والمروءة والنجدة والكرم ، وأيضاً من الحب والخمر والصيد والاستمتاع بالطبيعة ، وفي عبارة مختصرة ، التمسك بالمثل العليا والقيم الرفيعة من ناحية ، والاستمتاع بالحياة بكل مافيها من متع . وفي

نونيته الرائعة التي يودع فيها مصر ، وهو في طريقه إلى منفاه :

محا البينُ ما أبقتْ عيونُ المَهَا مني
فشِبتُ ولم أقضِ اللُّبانةَ من سِني

يصرح بأنه يفضل حياة البادية على حياة المدن ، ويرى أن بساطة الحياة فيها وصفاء الطبيعة خير من حياة المدن بما فيها من غبار ودخان وهواء وَخِيم ، ويلح على القيم الرفيعة التي تحرص البادية عليها ، قيم الفروسية والمروءة والنجدة :

فإنْ لم تجدْ في المُدْنِ ماشئتَ من قِرىً
فأصحِرْ فإنَّ البيدَ خيرٌ من المُدْنِ
صحارٍ يعيش المرءُ فيها بسيفه
شديدَ الحُمَيَّا غير مغضٍ على دِمْنِ
وأي حياة لامرئ بين بلدة
يظل بها بين العواثنِ والدَّخْن
لعمري لكوخٌ من ثُمام بتَلْعَة
أحبُّ إلى قلبي من البيت ذي الكِنِّ
وأطرَبُ من ديكٍ يصيح بكُوَّة
أراكيَّةٌ تدعو هَدِيلاً على غُصْن
وأحسنُ من دارٍ وخيمٍ هواؤها
مبيتُكَ من بحبوحة القاع في صَحْنِ
ترى كل شيءٍ نُصْبَ عينيكَ ماثلا
كأنكَ في دنياكَ في جنَّتَيْ عَدْنِ
تدور جيادُ الخيل حولكَ شُزَّبًا
تُجَاذِب أطرافَ الأعنةِ كالجن
إذا سمعتْ صوتَ الصريخ تَنَصَّبت
فتدرك ما لا تبصر العينُ بالأذْنِ
فتلك - لعمري عِيشَة بدوية
موطأةُ الأكناف راسخة الركن

وما قلت إلا بعد علم أجَدَّ لي
يقينا نفى عني مراجعة الظن
فقد ذقت طعم الدهر حتى لفظته
وعاشرتُ حتى قلتُ لابنِ أبي: دَعْني

وفي قصيدة أخرى يصف فيها روضة من رياض «سرنديب» الجميلة يصرح بأن شعره «نَجْديٌّ» :

وقال ليَ الخِلانُ: صف حُسنَ يومنا
فأنتَ بنَجْدِيٍّ الكلام خليقُ

وكما عرف المتنبي بغزله في البدويات ، وتفضيله لهن على الحضريات ، على نحو ماتمثله قصيدته الرائعة الجميلة التي تعد أجمل مانظم في هذا اللون من الغزل الذي أصبح سمة مميزة من سمات شعره ، والذي اتخذ منه رمزا للعروبة التي رفع شعارها في عصر سيطر فيه الأعاجم على الدولة العربية ، واغتصبوا من أصحابها العرب الذين أقاموها حقهم فيها ، وهي بائيته المشهورة :

مَنِ الجآذرُ في زيِّ الأعاريبِ
حمرِ الحُلَى والمطايا والجلابيبِ

ظهرت هذه النزعة البدوية في غزله في كثير من قصائده ، وتحولت محبوباته القاهريات إلى بدويات «حمر الحلى» على نحو ماصورهن المتنبي ، محجبات في خدورهن بين الرماح والسجوف ، وتراءين له - كما تراءين للمتنبي - «ظباءَ فلاة» ، مؤكدا - كما أكد المتنبي - أن البادية هي موطن الحسن ، وأن «أبدعَ مافي الأرض حسنُ الأعَارب» ، على نحو مانرى في هذه القصيدة الجميلة التي يقدمها بأنه «يروض القول» فيها ، وهي عبارة رأينا من قبل أنها تدل على محاكاته للشعر القديم :

سلُوا عن فؤادي قبل شَدِّ الركائبِ
فقد ضاع مني بين تلك الملاعب

وفيها نرى هذا اللون من الغزل البدوي الذي لانشك في أنه - كما كان عند المتنبي - رمز تراثي لأحلام الفارس القديم التي كان يعيش عليها ، والتي كان يتمنى لو تحولت إلى واقع يعيد للحياة العربية أصالتها وقيمها ومثلها العليا التي ضاعت منها مع تلك المراحل من التاريخ التي

شهدت انهيار هذه الحياة :

وبين العوالي في الخدور نَوَاشِئٌ
من العِينِ حُمْرُ الحَلْيِ بيضُ الترائبِ
إذا هن رفَّعن السجوفَ أرينَنَا
محاسنَ تدعو للصِّبا كلَّ راهب
جلون بحُلوانَ الوجوهَ كواكبا
فيا من رأى في الأرض سَيْرَ الكواكب
وفوَّقن ألحاظا فاصمَيْنَ أنفساً
بلا تِرَة إلا مَجَانَةَ لاعب
فكم من صريعٍ في حبائل مقلة
وكم من أسيرٍ في قيودِ ذوائب
لعمرك مافي الأرض وهي رحيبةٌ
كغزلانِ هذا الحي عذرٌ لناسب
فلاتطلبنَّ الحسنَ في غير أهله
فأبدعُ مافي الأرض حُسْنُ الأعاربِ

وكما عاد المتنبي إلى الشعر العربي القديم ، يستمد من أصوله الثابتة لغته وأسلوبه وصياغته ، أو - في عبارة موجزة - يستمد منها أصالته وفطرته الأولى التي فطره عليها رواده الأوائل ، ليمزجها ويزاوج بينها وبين متغيرات عصره ، عاد البارودي إلى هذا التراث الشعري ليستمد منه ثوابته ، ويزاوج بينها وبين المتغيرات الجديدة في عصره .

- ٨ -

وعلى امتداد ديوانه تنتشر قصائد كثيرة يستغل فيها هذا التراث ، ويستمد منه معجمه اللغوي ومعجمه التصويري وصياغته الأسلوبية ، حتى رموزه الفنية ولوازمه الثابتة نراه يستعيرها منه أيضاً ، ليتخذ من هذا كله أدوات لبناء قصائده «أعرابية وحشية» - على حد عبارة «بشار» في وصف قصائده التي كان يحرص على تحقيق الجو التراثي بتقاليده الفنية لها . ففي كثير من قصائده ، تتردد رموز هذا التراث وعلاماته المختلفة : أسماء أعلامه ، وأسماء القبائل العربية ، وأسماء المواضع التي أكثر الشعراء من ذكرها ، وأسماء المحبوبات التي كان الشعراء يتخذون منها

رموزا لحبهم ، أو التي عاشت تجارب حية في حياتهم . يقول مرة :

وما الأيام إلا صائبات
تمر بكل سابغة وتُرْسِ
أبادت قبلنا إرَماً وعاداً
وطارت بين ذبيانٍ وعبس
والْوَتْ بالْمَضَلّل، واستمالت
عمادَ الشنفرَى، وهوتْ بقُسٍّ

ويقول مرة أخرى :

فاقبلْ وصاتي، ولا تصرفك لاغيةٌ
عني، فما كل رامٍ من بني ثُعَلِ
أسهرتُ جفني لكم في نظم قافية
ما إنْ لها في قديم الشعر مِنْ مَثَل
حولية صاغها فكرٌ أقرّ له
بالمعجزات قَبِيلُ الإنس والخَبَل
تفنى النفوسُ، وتبقى وهي ناضرة
على الدهور بقاءَ السبعةِ الطُّوَلِ

ويقول مرة غيرهما :

اذا لم يكن بين الوَدِيدَين خُلَّةٌ
فلا أدبٌ يجدي ولا نسب يُدْنِي
فذاك أخ لولاه أنكرتُ كلَّ ما
سمعتُ به عن أحنفِ الحلمِ أو مَعْنِ
أنوح لبعدي عنه حزنا ولوعةً
كما ناح من شوقٍ جَميلٌ على بَثْنِ

ويقول مرة غيرهن في مطلع قصيدة قالها في سرنديب يتشوق فيها إلى مصر :

أعائدٌ بكِ ياريحانةُ الزمنُ
فيلتقي الجفن بعد البين والوَسَنُ

أشتاق رجعةَ أيامي لكاظمةٍ
وما بيَ الدارُ لولا الأهل والسكنُ
لولا جَريرة عيني ما سمحتُ بها
للدمع تسفحه الأطلالُ والدمن
ودون ماتبتغيه النفس مِنْ أرَبٍ
بيداءُ تَصْهَل في أرجائها الحُصُن
وفي الأكِلَّة آرام تُطيف بها
أُسْدٌ براثنها الخَطِّية اللُّدُنُ

من كل حوراءَ مثل الظبي لو نظرت
لعابدٍ لَشَجاهُ اللهو والدَّدَنُ

وفي إحدى مقطوعاته نراه يصف ناقة يذكر أنها من «النعمانيات» وهي نوق كريمة كانت للنعمان بن المنذر أمير الحيرة يقال لها «عصافير النعمان» وهي تمضي على هذه الصورة التي تتراءى معها كأنها قصيدة جاهلية :

وروعاء المسامع ما تمطت
بحمل بين سائمةٍ مَخَاضِ
خرجتُ بها على البيداء وَهنًا
خروجَ الليث من سَدَفِ الغياض
تقلِّب أيديًا متسابقاتٍ
إلى الغايات كالنَّبْل المواضي
مددتُ زمامها والصبحُ باد
فما كفكفتُها والليلُ غاضي
فما بلغتْ مغيب الشمس حتى
أضافت آتيًا منه بماضي
أحال السير جِرَّتَها رمادا
فراحت وهي خاوية الوفاض

وما كانت لتسام غيرَ أني
رميتُ بها اعتزامي واعتراضي
هتكتُ بها ستورَ الليل حتى
خرجتُ من السواد إلى البياض

وفي قصيدة أخرى قالها في استقبال الخديوي إسماعيل وهو عائد من الآستانة ليتولى حكم مصر ، نرى هذه الأبيات التي تتراءى كأنها صادرة عن شاعر قديم يصف رحلة له في الصحراء :

أقول لركبٍ مُدلجين هَفَتْ بهم
رياحُ الكرى مِيلِ الطُّلَى والعمائمِ
تجِدُّ بهم كُوم المهارى لواغبا
على ماتراه دامياتِ المناسم
تُصِيخ إلى رجع الحداء كأنها
تحن إلى إلْفٍ قديم مُصَارِم
ويلحقها من روعةِ السوط جِنَّة
فتمرق شُعْثاً من فجاجِ المخارم
لهن إلى الحادي التفاتة وامق
فمن رازح مُعْيٍ وآخرَ رازم
ألا أيها الركب الذي خامر السُّرَى
بكل فتى للبين أغبرَ ساهم
قفا بي قليلا وانظرا بيَ أشتفي
بلَثْمِ الحصى بين اللِّوَى فالنعائم

وفي إحدى قصائده التي يذكر أنه «يروض بها القول» ، نرى هذه اللوحة البدوية الجميلة التي يرسم فيها صورة لهذا اللون من الغزل البدوي ، موظفًا رموزه التي أخذت شكل الثوابت في شعرنا القديم ، وتحولت في نفوس الشعراء القدماء إلى علامات مميزة لهذا اللون من الغزل :

أحنُّ إلى وادي النَّقا، ويسرني
على بُعْده أن تستهل سُعودُهُ

وأصــدُقُــه ودي، وإنْ كــنــت عــالمــا

بــان الــنَّقــا لــم يَـدْنُ مـنــي بـعـيـدهُ

مَعَانُ هـوًى تجري بدمعـي وهـادُه

وتــشرق مــن نــيران قــلـبي نجـوده

تَـضِـنّ بــإهــداءِ الــسـلام ظـبــاؤه

وتُـكـرِم مــثـوَى الــطـارقـين أسـوده

تَساهَم فيه البأس والحسن فاستوت

ضـراغـمـه عـنـد الـلـقـاء وغـيـده

تــلاقــت بـــه أسـيــافُــه ولحــاظــه

ومــالــت بـــه أرمــاحــهُ وقــدوده

فـكـم مـن صريـع لاتـداوى جـراحُـه

وكـم مــن أســيـرٍ لاتُــحَـلُّ قـيـوده

وفي الحـي ظبي إن ترنمتُ باسمه

تــنـمَّـرَ واشـيــه وهــاجَ حــسـوده

تـــهـيـــم بـــه أســتــارُه وخــدورُه

وتَــعْــشَـقــه أقــراطُــه وعــقــوده

تــأنَّق فـيـه الحـسـنُ فـامـتـدَّ فرعـه

إلــى قَـدَمــيـه، واسـتـدارتْ نـهـوده

فـلـلـمـسـك رَيَّــاه، ولـلـبـانِ قَـدُّه

ولـلـورد خـدَّاه، ولـلـظـبــي جـيـده

فإيــاك أن تـغـترَّ يـاصـاح بـالـهوى

فـإن الردى حِـلْفُ الـهوى وعـقـيـدُه

ومـا أنـا ممن يرهـب الموتَ إن سـطـا

إذا لـم تـكـن نُـجْلَ الـعـيون شـهـودُهُ

وهي لوحة تتراءى بدوية خالصة ، بدوية الألوان والخطوط والظلال ، بدوية الزوايا التي اختارها لها لينظر إليها منها ، بدوية الأوضاع التي قدم فيها شخوصها ، وهي - فوق ذلك كله - بدوية الحب ، بدوية العاشق والمعشوقة . ولولا اسم البارودي الذي سجل عليها لقلنا إنها لوحة

لشاعر من عشاق البادية القدماء .

ويطول بنا الطريق لو مضينا نتتبع خطوات البارودي على طريقه التراثيّ الطويل ، لنرصد هذه العناصر والرموز والعلاقات التي استمدها من الشعر القديم ، ووظفها في شعره ، فهي منتشرة انتشاراً واسعاً تصبح معه عملية رصدها جهداً ضائعاً ، فهي حقيقة ثابتة واضحة في شعره لا يكاد يخطئها كل من ينظر فيه . ولكني لا أريد أن أترك هذه الظاهرة دون أن أقف عند هذه القصيدة التي يذكر أنه نظمها «يروض بها القول» ، والتي يبدو فيها تأثره الواضح بعينية أبي ذؤيب الهذلي المشهورة التي قالها في بكاء أبنائه ، والتي ضَرَبَ المثل فيها على فناء الحياة وحتمية الموت ، بطائفة من حيوان الصحراء الممتنع في أرجائها البعيدة وفوق مرتفعاتها المنيعة :

أمِنَ المنون وريبه تتوجعُ
والدهر ليس بمنصفٍ من يجزع

وهي القصيدة التي تبدأ بقوله :

سكن الفؤادُ وجفَّت الآماق
ومضت على أعقابها الأشواقُ
ونزعتُ عن نَزَقِ الشبيبة والصِّبا
بعدَ المشيب، وللشبابِ نِزاق
لا الدار دارٌ بعدما رحل الصِّبا
عني، ولا تلك الرفاقُ رفاق

فبعد المقدمة التي يتحسر فيها على شبابه الضائع ، ويتذكر أيامه التي استمتع فيها بكل ما قدمه الشباب له من متع الحياة ، وما أتاحه له من فرص اللهو ، يمضي ليصور بطولته وشجاعته واستهانته بالحياة التي لا مفر من نهايتها المحتومة ، ثم - على منهج أبي ذؤيب - يأخذ في ضرب الأمثال على فناء الحياة وحتمية المصير ، بالصقر الذي اتخذ من قمم الجبال العالية وكراً له ، ومن فوقها راح يَهْوِي خلف سرب من الطير اشتد بها العطش ، فهي تبحث عن ماء يروي غليلها ،

ومضى يطاردها وهي تفر منه ، ولكن القدر المحتوم ، قَدَّر لها أن تسقط ممزقة بين مخالبه ، ثم - على طريقة أبي ذؤيب وبأسلوبه الذي كان ينتقل به من مشهد في قصيدته إلى مشهد آخر - انتقل البارودي إلى مثل آخر رآه في أسد ضارٍ يقطع الطريق على كل من يفكر في اجتيازه ، وقد اشتد غضبه واشتدت ثورته لما كان يعانيه منْ جوع ، ولكن القدر المحتوم يسوق له راعيين تخلفا بجماعة من الإبل ، فشدَّ عليها بوثبة قوية ، ولكن تصدى له واحد منهما بسيفه ، ودار بينهما صراع رهيب انتهى بمصرعهما جميعاً ، وعلى طريقة أبي ذؤيب أيضا ، ينتقل ليضرب مثلا آخر بثعبان أرقش يتسلل بين الخمائل ، وفي أنيابه سم زُعاف لا نجاة منه ، وكل ما في الخميلة يفر منه خوفاً على حياته ، ولكن القدر كان يخبئ له صياداً رماه بسهم من سهامه فأرداه . ثم مع نهاية القصيدة الطويلة ، بعد هذه المشاهد الثلاثة التي صورها فأبدع تصويرها ، واضعاً نصب عينيه قصيدة أبي ذؤيب ، يسجل العبرة التي استخلصها من هذه المشاهد ، حتمية المصير الذي لا ينجو منه أحد ، وتلك حكمة تفرد الله بعلمها ، وحَجَب أسرارها عن البشر :

حِكَمٌ تحيَّرت البريةُ دونَها

وتنازعت أسبابَها الحُذَّاقُ

لقد استطاع البارودي - بحق وفي غير مبالغة في الحكم عليه - أن يعيد إلى الشعر العربي الحديث أصالته القديمة ، وأن يخرج به من الدوائر الغريبة التي وضعه فيها شعراء عصور الانحدار الفني للقصيدة العربية ، إلى الدوائر الأصيلة التي كان يتحرك فيها شعراء عصور ازدهاره ، وأن يعيد للشعراء المعاصرين له والشعراء الذين جاءوا من بعده ، ثقتهم في أن يكونوا خلفاء لأسلافهم الخالدين ، وأن يكونوا على مستوى هذه الخلافة التي استخلفتهم ربة الشعر عليها ، وأن يحملوا أمانة الكلمة كما حملها هؤلاء الخالدون في قوة واقتدار ، وفي إيمان بأن هذا هو الفجر الجديد الذي فتح البارودي عيونهم عليه ، بعد أن طال سُباتهم في أعماق الكهوف المظلمة .

- ٩ -

لم يكن دَوْرُ البارودي في حركته الإحيائية ، أو - بتعبير أدق - في ثورته الإحيائية مجردَ العودة إلى التراث ، أو السباحة ضد التيار ، حتى يصل إلى منابع النهر لمجرد الوصول إلى هذه المنابع ، وإنما كان هدفه الذي يريد أن يحققه ، وغايته التي يسعى للوصول إليها ، أن يصل إلى هذه المنابع ليتزود من شلالاتها المتدفقة بالماء والخصب والعطاء ، ما يحمله معه في سفائنه من

كنوز الأرض الطيبة في فطرتها الأولى وأصالتها الطبيعية ، لتعود به مرة أخرى إلى أرض الواقع التي يعيش عليها ، ودنيا العصر الذي يعيش فيه ، ليبدأ مرحلة جديدة على طريق الشعر العربي ، يجدد فيها القصيدة العربية ، ويرد إليها حياتها التي خمدت جذوتها ، وينفض النوم الذي ضُرب على أهل الكهف قرونا طويلة ، ويمهد الطريق للقافلة التي تاهت خطاها على الطريق ، فتوقفت دون الغاية في انتظار الدليل الذي يهديها إليها .

لم تكن غاية البارودي من ثورته الإحيائية مجرد إحياء للتراث وبعثه من جديد ، وإنما كانت غايته الحقيقية أن يبعث هذا التراث خَلْقا آخر عن طريق المزاوجة بينه وبين عصره ، واتخاذه إطاراً يضم واقع حياته وصورة شخصيته ، ويمنحه من عناصر الحياة الجديدة والعصر الجديد ما يتيح له التعبير عن واقعه الجديد ، وكأنما كان مثله الأعلى في هذه المزاوجة الفنية شاعر العربية الأكبر ، المتنبي العظيم ، وهو يؤصل للقصيدة «البدوية الحضرية» ، ويرسي قواعدها ، ويرفع من تقاليدها ومقوماتها الفنية .

ويصرح البارودي في شعره بهذه المزاوجة الفنية التي أقام عليها ثورته الإحيائية ،ويعلن أنه حقق له – عن طريق هذه المزاوجة – القصيدة البدوية الحضرية ، فيقول محدِّدا طبيعة القصيدة التي أرسى تقاليدها ومقوماتها ، وكأنه يفتخر بها :

وإليكَ من حَوْكِ اللسان حبيرةً
يغنيكَ رونقُها عن التشبيبِ
حضرية الأنساب إلا أنها
بدويةٌ في الطبع والتركيبِ

والأمر الذي لا شك فيه أن تراثية البارودي – على الرغم من ظهورها في شعره بصورة قوية ، وإعلانها عن نفسها فيه بصوت عال – لم تَحُلْ بينه وبين التعبير عن شخصيته والإعلان عنها ، ولم تستطع أن تضع بينه وبين عالمه المعاصر الذي يعيش فيه ، وواقعه الحي الذي يعيش معه ، حجاباً يرد رؤيته لهما ، ويباعد بينه وبين تصوير مشاعره وأحاسيسه ، وتسجيل خواطره وأفكاره وانطباعاته أمامهما . وأيضا لم تستطع أن تضع بيننا وبينه حجاباً يخفي عنا شخصيته ، فظلت تطل علينا من وراء شعره كما صورها لنا فيه ، وظلت تطل معها تجاربه الشخصية في الحياة ، وتحققت من خلالها فكرة «التجربة الشعرية» لأول مرة في شعرنا الحديث .

ومن هنا كان العقاد دقيق الملاحظة حين تراءى له البارودي كأنه «ممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي ، فوفاه لغةً وشعوراً وزيّا وحركةً ، فخلقه خلقاً جديداً ، وجعل له تمثالاً من نفسه

وحياته ، وأصبح مبتكراً في هذا الدور الذي أخذه كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله» ، وحين رأى أنه «لهذا بزغت مقومات الشخصية البارودية من وراء حُجُب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح ، فعرفنا الرجل من شعره على صورة كالتي عرفناه بها في سِيرته وأخباره» ، وانتهى إلى أن هذه هي «آية الشاعرية الأولى» لأن الشاعر هو الذي يتلقى منه الناس «رسالة حياة وصورة ضمير» ، وأن «موضع التفوق البارز في شعر البارودي أنه قد ارتقى في التعبير عن الشخصية هذا المرتقى الرفيع في عهد كان حَسْبُ الشاعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة ليحسب من المتفوقين البارزين »وأن قدرته «على أن يجمع بين أحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق الإبانة عن كل سريرة من سرائره ، وكل لون من ألوان طبعه ، في غير سخف ولا استرخاء ولا تكلف ، هي عنوان الحياة في تلك «الشخصية» ، وعنوان القوة الماضية في تلك الشاعرية ، لأنها مضت إلى غايتها من وراء الغشاوات والعراقيل والمغريات» . ومن هنا كان الدكتور محمد حسين هيكل دقيق الملاحظة أيضاً حين سجل في أول عبارة من مقدمته لديوانه أن «شعر البارودي حياته» ، وأن ديوانه في مجموعه «صورة للعصر الذي عاش فيه ، وللبيئة التي أحاطت به ، وللنهضة المتوثبة في الحياة حوله ، وللثورة التي تمخضت عنها تلك النهضة ، وللنكسة التي أصابت النهضة والثورة كلتيهما» ، وأن شعره في المنفى كشعره في شبابه كشعره في كهولته صورة صادقة لحياته ، ولذلك «بدت شخصيته بارزة في شعره ، وبدا شعره مرآة بيئته وزمانه» . وهذا هو البارودي - كما أراه أيضا - في «معاصرته» ، أو - بعبارة أعم - كما أراه «بين التراث والمعاصرة» .

هذه «الشخصية البارودية» - كما يطلق عليها العقاد - هي التي تبدو المفتاح الصحيح للكشف عن كنوز البارودي الفنية التي جمعتها له ربة الشعر من مناجم تراثنا الشعري ، وتحديد طبيعة الدور الذي قام به في تجديده وتطويره ووصله بنفسه وعصره ومجتمعه ، من أجل تحقيق تلك الموازنة البارعة بين التراث والمعاصرة في بنائه الفني . ولكي تتضح لنا هذه الشخصية ، وتتحدد ملامحها المميزة لها ، سنوزع حياة البارودي على ثلاث مراحل ، تنقلت بينها رحلة حياته من خلال إرادة القدر ، التي شاءت أن تختلف هذه المراحل فيما بينها اختلافاً كبيراً ، ترك آثاره واضحة جلية على هذه الشخصية ، وما ارتبط بها من حياته الإجتماعية وحياته النفسية ، وبطبيعة الحال حياته الفنية .

وقد يبدو يسيراً أن نوزِّع هذه الحياة على ثلاث مراحل واضحة المعالم محددة القسمات :

- مرحلة الشباب المبكر وهو يستقبل حياته بدراسته العسكرية ، وما حققه لنفسه فيها

من اتصال بالجيش ، وقيادة لفرق الفرسان فيه ، ومشاركة في حروب اليونان وكريت والبوسنة والهرسك ، دفاعاً عن الخلافة الإسلامية في تركيا ، وهي المشاركة التي امتدت معها رحلاته إلى فرنسا وإنجلترا ، وهي مرحلة ربما تكون قد وصلت به إلى سنة ١٨٦٨ وهو يودع عامه الثامن والعشرين ، عندما بدأت الحياة السياسية تنحدر إلى هاوية أثارت مشاعره ، وأحس معها أن عليه أن يكون له دور فيها من أجل إنقاذها ، قبل هذا الانحدار في هذه المرحلة عاش البارودي حياته كما أتاح له شبابه فرص الاستمتاع بها ، للحب والخمر والطبيعة من ناحية ، والفروسية والفتوة من ناحية أخرى ، أو - بعبارة أخرى - تحدد طبيعة حياته في هذه المرحلة المبكرة منها عاش حياة الفارس العربي القديم الذي عاش معه في خياله وأحلامه من خلال الشعر العربي الذي كان يمثل العنصر الدائم الذي لا يتوقف في حياته .

- ثم مرحلة اتصاله بالحياة السياسية في عصر إسماعيل ، الذي تولى عرش مصر منذ سنة ١٨٦٣ ، ومع تحرك العصر به أخذت المشكلات السياسية تتحرك ، وأخذت قوى الشعب والجيش الثائرة المتمردة تتحرك أيضاً ، ومن خلفها الأفغاني وعرابي ينفخان في الجمر لتتوقد نيرانه وتتوهج ، لتعيد تشكيل الحياة السياسية في مصر تشكيلاً جديداً . وهي مرحلة امتدت حتى اشتعلت ثورة عرابي التي شارك فيها البارودي مشاركة قوية ، على أمل أن يتحقق تشكيل الحياة السياسية من جديد . ومع تحطم هذا الأمل ، وانهيار هذا الحلم الجميل ، وإخفاق الثورة العرابية ، والحكم على عرابي ورفاقه - ومن بينهم البارودي - بالنفي إلى جزيرة سرنديب ، تنتهي هذه المرحلة الثانية من حياته مع نهاية سنة ١٨٨٢ حين تحرك قطار النفي به وبرفاق الثورة في طريقهم إلى البحر لتحملهم باخرة المنفى إلى عالم جديد لم تطأه أقدامهم من قبل ، ودنيا جديدة لم ترها عيونهم قبل ذلك . وفي هذه المرحلة التي امتدت قرابة عشرين عاما عاش البارودي حياة الثائر المتمرد بكل ما كانت تحمله له هذه الحياة من طموح بعيد ، وآمال عريضة في أن يحقق حلمه القديم الذي تمناه المتنبي ، أستاذه الكبير ومثله الأعلى ، منذ أن تفتحت عيناه على الدولة العربية وهي تتهاوى تحت حكم الأعاجم ، وصاح صيحته العالية رافعاً معها شعار الثورة العربية ضد الحكم الأجنبي :

وإنما الناسُ بالملوكِ ولا
تَصلح عُرْبٌ ملوكُها عَجَمُ

- ثم تكون المرحلة الثالثة ، مرحلة المنفى ، وقد امتدت هي أيضاً قُرابة عشرين عاماً ، منذ أن بدأت رحلته إلى عالم الغربة والوحشة إلى أن صعدت روحه إلى بارئها في أواخر

سنة ١٩٠٤ ، قضى منها سبعة عشر عاماً وبضعة شهور في المنفى ، وقضى الفترة القصيرة الباقية منذ عودته في سنة ١٩٠٠ في وطنه ، يجتر ذكرياته البعيدة والقريبة ، ويبكي دنياه التي ضاعت منه ، وأحلامه التي ذهبت أدراج الرياح ، بل أدراج العواصف العاتية التي واجهته فبددتها أشلاء ممزقة . في هذه المرحلة عاش البارودي حياة ضاعت معها الحياة ، يسترجع أيامه الحلوة والمرة التي مرت به على أرض الوطن البعيد ، ويحن إلى الدنيا التي خلفها وراءه ، وباعدت ظروفه التي مَرَّ بها بينه وبينها ، ويبكي أعزاءه الذين طواهم الموت وهو في غربته لا يملك من أمره شيئاً ، ويحاول أن يقنع نفسه بقَدَره ، فيرضى عنه ، ويستسلم له ، ويتوجه إلى الله أن يكشف عنه كربته ويرد غربته ، وفي غمرة هذه الأمواج العاتية من الصراع النفسي الحاد ، والتمزق القاتل بين ما كان وما يجب أن يكون ، وقف أمام الحياة يحاول أن يفلسفها ، وراح يتأملها في محاولة لاستخلاص العبرة من التجارب التي مر بها ، وأخذت روحه تتساقط عنها ماديتها ، ليسمو فوقها إلى مقامات من الزهد في الحياة والعمل للآخرة .

وطوى البارودي رحلة حياته بمراحلها الثلاث ، وانطلق في عالم آخر اختص الله بعلمه وتفرد بأسراره ، وخلّف لنا الكنز الذهبي الذي جمعه في حياته . . ديوان شعره .

ويطول بنا الطريق ، وتطول معه الرحلة ، لو مضينا مع هذه المراحل نتتبع حركة الحياة فيها بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة ، ونرصد من خلالها حركة الشعر في مواكبته لها بكل قصائده الطويلة والقصيرة ، ولذلك سنمضي مع هاتين الحركتين : حركة الحياة ، وحركة الشعر ، نرصد المعالم البارزة فيهما المعبرة عن هذه «الشخصية» التي احتفظت بقدرتها على الظهور على امتداد هذه المراحل جميعاً ، ولم تتخل عن دورها في تأكيد وظيفة الشعر عنده كما حددها بوضوح في هذا البيت من شعره ، بأن يكون صورة من نفسه ومرآة لحياته :

فانظر لقولي تجدْ نفسي مصوَّرة
في صفحتيه، فقَولي خَطُّ تمثالي

وبعد استئذان أصحاب الفنون التشكيلية في استعارة بعض الألوان التي حددوا بها مراحل التطور الفني لبعض فنانيهم الكبار ، سنطلق على المرحلة الأولى من حياة البارودي «المرحلة الوردية» ، وعلى المرحلة الثانية «المرحلة الحمراء» ، وعلى المرحلة الثالثة «المرحلة الرمادية» ، والألوان الثلاثة التي اخترناها تكشف بدلالتها الرمزية المعروفة لها في مجال الفنون التشكيلية - عن طبيعة كل مرحلة من هذه المراحل .

في المرحلة الأولى من هذه المراحل ، المرحلة الوردية ، نرى البارودي الفارس العربي بكل ما تحمله الفروسية العربية من قِيَم ومُثُل ، أرساها «فرسان الصحراء» منذ العصر الجاهلي ، وأداروهاحول ثلاثة محاور أساسيَة : الفتوة والحب والخمر . وقد أتاحت للبارودي هذه الحياةَ ظروفُ نشأته الأولى في أسرة عريقة في أصولها ، كفلت له فيها أسبابَ اليسر والرخاء والثراء ، وأيضاً حياتُه العسكرية التي انخرط في سلكها منذ شبابه المبكر ، فانطبعت في خياله صورة الفارس العربي بوجهها الجادُ ووجهها اللاهي : الفتوة والشجاعة والمروءة ، والحب والخمر والطبيعة . ومن هنا نرى شعره في هذه المرحلة معبراً عن هذه الصورة من حياته ، تعبيرا لانفتقد فيه شخصية البارودي الفارس العربي التي نراها في «فرسان الصحراء» ، يتغنى بالطبيعة وبالحب وبالخمر ، كما يتغنى بالشجاعة والفتوة والمروءة . وتتردد في شعره أسماء طائفة من محبوباته ، يتغنى بجمالهن ، ويصور مشاعر الحب التي يحملها لهن ، ويسجل ذكرياته معهن ، ولا ينسى أن يسجل في أكثر من موضع من خلال هذه الذكريات العاطفية ، جمال الطبيعة التي تمثل المسرح الكبير الذي دارت فوقه هذه الذكريات ، ومجالس الشراب التي ارتبطت بها هذه الذكريات بما يتردد فيها من لهو وغناء .

ومن وراء قصائده الجميلة التي تعكس شخصيته في هذه «المرحلة الوردية» تطل علينا صورةٌ من شبابه معبِّرة عن وجهيه الجاد واللاهي ، وهما وجهان يختلطان في قصائد هذه المرحلة ، وتتشابك خيوطهما الخشنة والناعمة لتشكل هذا النسيج الفني الجديد الذي يحمل أصالة التراث وجدَّةَ المعاصرة ، ويصل الماضي بثوابته التي استقرت له بالحاضر بمُتَغَيَّراته التي جَدَّت فيه ، في محاولة بارعة للمزاوجة بين الحياة المصرية التي يحياها في واقعه ، والحياة البدوية التي يحياها في خياله ، بين حياته هو كما يحياها في حاضره وحياة الشعراء القدماء كما عاشها معهم في شعرهم . ولذلك تتردد في هذه القصائد الرموزُ الفنية القديمة التي أصبحت ثوابتَ في شعرنا العربي ، وتتردد معها متغيرات العصر الذي يعيش فيه ، والواقع الذي يعيش معه ، فنرى كاظمة وحُزْوَى والعقيق والغضا واللّوى والبان والعَلَم ونَجْد ، ونرى الصَّبا والخُزامى والضال والسَّلَم ، ونرى الحادي والقافلة والركب والسرى والسراب والصحراء والرمال ، ونرى ظلوم وريَاً وأميمة وليلى ولمياء وهند وريحانة ، وهي كلها رموز وعلامات على الطريق التراثي الطويل الذي سلكه ، ونرى إلى جانبها الجيزة وحلوان والروضة والمقياس والمنيل والجزيرة وشبرا والفسطاط ، ونرى النيل والحقول ومزارع القطن وسنابل القمح والسواقي والجداول ، ونرى

الهرمين وأبا الهول والآثار الفرعونية وصخور أسوان ، ونرى القطار والسفن التي تشق مياه النيل ، وغيرها من مظاهر الحياة المصرية حاضرها وماضيها ، ونرى إلى جانب هذا كله فاتنات حلوان وظبية المقياس ، وجميلات الروضة ، وفتيات شبرا ، وأسماء أخرى يرمز بها إلى أيام حبه ، وليالي لهوه وسمره ، ودنيا حياته العاطفية ومغامراته الغرامية ، وهو يستقبل صباه المتفتح وشبابه المتدفق وأحلامه العريضة .

ولكن الظاهرة التي يجب أن نسجلها هنا ، أن العنصر التراثي في شعر هذه المرحلة يبدو أكثر ظهوراً من عنصر المعاصرة . وهي ظاهرة تبدو طبيعية ، لأن هذه المرحلة هي مرحلة البداية التي كان البارودي يمارس فيها تجاربه الفنية أو - على حد عبارته - «ترويض القول» من خلال محاكاته للنماذج الفنية القديمة ، فلم يكن قد استقل بعدُ بمذهبه الفني في صورته النهائية ، ولم يكن قد تخلص بعدُ من سيطرة التراثيَّة عليه ، فمن الطبيعي أن يبدو مشدوداً إليها ، فلم يستطع أن يحقق تلك المزاوجة البارعة التي نجح في تحقيقها بعد ذلك بينها وبين المعاصرة .

دار شعر هذه المرحلة حول المحورين الأساسيين اللذين يمثلان الوجهين المعروفين للفروسية العربية : الوجه اللاهي المتمثل في الحب والخمر والطبيعة ، والوجه الجاد المتمثل في الشجاعة والمروءة والنجدة . وهو موقف من اليسير أن نرده إلى عاملين : شبابه المتفتح في ظل حياته العسكرية من ناحية ، واتصاله بالتراث العربي الذي تمثل من خلاله صورة الفارس العربي القديم ، وصورة الشاعر العربي القديم ، من ناحية أخرى .

وشعر هذه المرحلة كثير ، وفي طائفة من قصائده يتداخل المحوران الأساسيان : المحور اللاهي والمحور الجاد ، وفي طائفة أخرى نرى المحورين يستقلان كلٌّ منهما بقصائد تُفْرَد له ، مما يبدو تمهيدا أو إرهاصاً لظاهرة أخرى سنقف عندها في موضع آخر ، وهي ظاهرة «الوحدة الموضوعية» التي حققها البارودي في بعض قصائده لأول مرة في تاريخ الشعر الحديث ، ولعلها من الظواهر التي لفتت نظر مدرسة الديوان فمضت تدعو إليها من ناحية ، وتحققها في شعرها من ناحية أخرى .

وفي قصيدته الهائية التي يذكر أنها في وصف «ليلة أنس بحلوان» ، والتي يظن محقق الديوان ، الجزء الرابع منه ، أن تاريخها بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٦٨ ، وهو بين الرابعة والعشرين والتاسعة والعشرين من عمره ، نرى صورة لهذا الجانب اللاهي في هذه المرحلة المبكرة من شبابه . وهي تبدأ بداية تقليدية بالحديث عن دار المحبوبة التي يسميها «ليلى» التي خلت من أهلها ، والتي يدعو - مردِّدًا دعوة أبي نواس التجديدية - إلى الانصراف عنها إلى حانة من

حانات الخمر ، موازنا - على الطريقة النواسية أيضاً - بين الأطلال الدائرة التي لم يَعُدْ لها وجود في حياتنا الحديثة ، وبين حانات الخمر العامرة التي تمثل واقعاً في حياته :

مالي وللدار من «ليلى» أحيِّيها

وقد خلتْ من غوانيها مغانيها

دع الديار لقومٍ يكْلَفون بها

واعكُفْ على حانةٍ كالبدر ساقيها

كم بين دائِرة أقْوَتْ معالِمُها

وبين عامرة تزهو بمن فيها

هيهاتَ ما الدارُ تشجيني بساحتها

وإنما الدار تُشْجيني بأهليها

ثم ينتقل من هذه الوقفة السريعة إلى الحديث عن صاحبته الجميلة العابثة اللاهية ، غانية حلوان ، التي تسقيه - كما سقت أبا نواس صاحبتُه من قبل - «من يدها خمرا ومن فيها خمرا» لم يكن أمامه «بُدٌّ من السكرين جميعا ، وإن يكن البارودي قد أضاف سكراً ثالثاً من عينيها :

فخَلِّ هذا وخذ في وصفِ غانية

سرت بحُلوانَ في قلبي سواريها

ريانة القدِّ لو أن الضجيعَ لها

خاف العيونَ عليها كاد يطويها

في نشوةِ الخمر سرٌّ من مراشفها

وفي الأراكة شكلٌ من تهاديها

ياليلةً بت أُسْقَى من بنائتها

ومن لواحظها خمرا ومِنْ فيها

أحييتُها وأمتُّ النوم معتصما

بلذةٍ لا يكاد الدهر يُنسيها

ويمضي البارودي مع ليلته اللذيذة التي لن ينساها مدى الدهر حتى يرف خيط الفجر ، وتشدو حمائم الأيك فرحة به ، فتصحو صاحبته من سكْرها وليلها . وعلى طريقة عمر بن أبي ربيعة في مغامراته الغرامية ، يصور خوفها من أن ينكشف أمرها ، ويصور جرأته على اختراق

ستار الحراس الذين يسهرون على حمايتها ، ويصور خروجه والحزن يملأ نفسه على الليلة السعيدة التي يودعها ، والتي يراها «تاريخَ لهو» تتحدث به الرواة :

حتى إذا رفَّ خيطُ الفجرِ وابتدرت
حمائمُ الأيك تشدو في أغانيها

قامت تَمَايلُ سكرى في مآزرها
والروعُ يبعثها طورا ويثنيها

تخشى الضياء، وفي أزرارها قمر
يستوقف العينَ حيرَى في مجاريها

ثم انثنتْ ويدي قيدٌ لخاصرة
كالخيزرانة رَيًّا في تثنِّيها

في بُلْجة لا تكاد العيُن تُنكرها
وسُمْرة ربما شفَّت نواحيها

حتى تجاوزتُ أحراسا على شرف
يكاد يمنع همَّ النفس داعيها

وحركتْ حَلَقاتِ الباب فانفتحت
عن ساحةٍ سكنت فيها تَراقيها

فعدتُ والعينُ غرقى في مدامعها
والقلب في لوعة تنزو نَوازِيها

فيالها ليلةً كانت بوصلتها
تاريخَ لهوٍ يهيج النفسَ راويها

لقد استطاع البارودي أن يحقق في هذه القصيدة شيئين : حقق لها الوحدة الموضوعية التي كنا نشير إليها منذ قليل ، وحقق لها تلك القصصية التي لا شك في أنه كان يحاول أن يحاكي فيها عمر وامرأ القيس .

ولكن هذه الوحدة الموضوعية لم تتحقق في كل شعر هذه المرحلة ، فهناك - كما أشرت إلى ذلك - قصائد تعددت موضوعاتها واختلفت أغراضها ، امتداداً للصورة التقليدية التي نراها في الشعر القديم . ونستطيع أن نرى مثلاً لذلك في هذه الحائية التي نظمها في الحرب التي دارت بين تركيا وروسيا في سنة ١٨٧٧ ، فوق أراضي البوسنة والهرسك والصرب والجبل الأسود ،

وفيها يصف الحرب التي شارك فيها على رأس كتائب الفرسان ، ويصور شوقه إلى مصر ، ويستعيد ذكرياته في «روضة المقياس» مع ريا وأميمة ، وهي قصيدة طويلة تتعدد أغراضها من ناحية ، وتمثل تجربة لم تتكامل صورتها من هذه المزاوجة بين التراث والمعاصرة ، يعلو فيها الصوت التراثي ليطغى على الصوت المعاصر وإن لم يستطع أن يحجبه تماماً ، من ناحية أخرى .
وهي تبدأ بداية تقليدية بمقدمة غزلية حسية فيمن يسميها «ريَّا» :

هنيئا لريَّا ما تضمُّ الجوانحُ
وإنْ طَوَّحَتْ بي في هواها الطوائحُ

وفيها يصف جمالها ورشاقتها مستغلا الرموز البدوية التي تتردد في الشعر القديم في رسم صورتها : الكثيب والقناة والغصن والبدر والكوكب ، ومعها الإزار والوشاح والحجال والقرط ، إلى جانب الصحراء والرياح والليل والنجوم . ثم ينتقل من هذا الجو التراثي البدوي إلى الدنيا المعاصرة التي يحياها في «روضة المقياس» ولكنه يعود بها إلى عالم البادية برموزه التراثية مرة أخرى ، حتى لتتراءى «روضة المقياس» التي تقع بين فرعي النيل كأنها قطعة من صحراء نجد :

فيا روضة المقياس حياكِ عارضٌ
من المُزْن خفاق الجناحين دالحُ
ضحوكُ ثنايا البرق، تجري عيونُه
بِودق به تحيا الرُّبَا والصحاصح
تَحُوك بخيطِ المزن منه يدُ الصَّبا
لها حلةً تختال فيها الأباطح

منازلُ حلَّ الدهر فيها تمائمي
وصافحَني فيها القنا والصفائح

وبين هذه المنازل التي قضى فيها طفولته وصباه ، أو - على حد تعبيره الرمزي الجميل - «حَلَّ الدهرُ فيها تمائمه» ، يلقانا - على منهج القصيدة العربية القديمة - اسم آخر للمحبوبة . إنها في هذه المرة «أميمة» التي يتمنى - كما كان يتمنى الشعراء القدماء من خلال التراث الأسطوري الذي كان يتسرب إلى حياتهم وإلى شعرهم أيضاً ، أن تجري بوصلها سوانحُ الطير التي كان العرب يتفاءلون بها :

فهل تَرْجِع الأيامُ فيه بما مضت
ويجري بوصلٍ من أميمةَ سانحُ

ثم يعود من خلال هذا الرمز البدوي ليصور غربته في بلاد الروس في قلب أوروبا ، ولكنه – وهو في قمة حسه التراثي – يعود مرة أخرى إلى رموز الشعر القديم يستمد منها ألوان صورته :

لعمري لقد طال النوى وتقاذفت
مهامهُ دون الملتقى ومطاوحُ
وأصبحتُ في أرض يَحَار بها القَطا
وترهبُها الجِنَّان وهي سوارح
بعيدة أقطار الدياميم، لو عدا
«سُلَيْك» بها شأوا قضى وهو رازح
تصيحُ بها الأصداءُ في غَسَق الدجى
صياحَ الثكالى هَيَّجتها النوائح

لقد عاد البارودي – وهو في قلب أوروبا – إلى دنيا البادية وعالم الصحراء لتظهر معها المهامه والمطاوح ، وحيرة القطا في آفاقها اللانهائية ، وعبث الجن السارحة في أرجائها النائية بين ظلماتها المتكاثفة ، ويظهر فوق «المسرح البدوي» شاعرُ الصعاليك وعدَّاؤهم الكبير «السُّلَيك بن السُّلَكَة» ، ومن حوله الأصداء التي تصيح في ظلمات الليل ، وصياح الثكالى تثير النوائحُ أحزانهن . ثم ينتقل مع هذا الجو البدوي إلى المعركة التي يخوضها ، فيصفها وصفا تختلط فيه الصور التراثية مع الصور المعاصرة كأنه انعكاس لاختلاط المتحاربين من الفريقين والتحامهم ، فنرى الرماح والسيوف والخيل في صورتها البدوية التي نعرفها لها في الشعر القديم ، ونرى الأسود التي تعد عنصراً أساسياً في تصوير الشجاعة في هذا الشعر ، ونرى إلى جانبها «تكتيك» الحرب الحديثة ، وتنظيم جيوشها ، وإعداد خطتها ، وترتيب أسلحتها : سلاح المدفعية ، وسلاح المشاة ، وسلاح الفرسان ، ثم المقدمة والقلب والجناحان والساقة . صورة حية من الواقع الذي عاشه في هذه الحرب ، والتجربة الواقعية التي مر بها :

مدافعنا نُصْبَ العدا، ومشاتنا
قيام، تليها الصافنات القوارحُ
ثلاثة أصناف تقيهنَّ ساقة
صيالَ العدا إن صاح بالشر صائح

فلستَ ترى إلا كُمَاةً بواسلا
وُجْردا تخوض الموت وهي ضوابح
نُغير على الأبطال، والصبح باسم
ونأوي إلى الأدغال، والليلُ جانح

ثم على مثال الحوار الذي دار منذ العصر الجاهلي بين امرئ القيس ورفيق رحلته إلى قيصر ، الطَّمَّاح ، يدير البارودي حوارا بينه وبين رفيق له يبدو أنه واحد من قادتها ، يحذره فيه من اندفاعه المتهور فيها :

بكى صاحبي لما رأى الحربَ أقبلت
بأبنائها، واليوم أغبر كالحُ

ولم يك مَبْكاه لخوفٍ، وانما
توهَّم أني في الكريهة طائح
فقال: اتئدْ قبل الصِّيال، ولاتكن
لنفسكَ حربا، إنني لك ناصح

ويستمر الحوار بينهما ، ولكن البارودي يحسم الموقف بأنها الحرب فإما النصر والمجد وإما الهزيمة والعار ، وأن الموت قَدَر مقدور على كل البشر ، مَنْ قَبَعَ في داره ومن اندفع في غمرات القتال ، وأن الأمر كله خيره وشره بيد الله ، فلا داعي للتشاؤم ولا للتفاؤل ، فقد تجري الأمور على غير ما يريده الإنسان منها ، وعلى غير ما يخططه لها :

فقلت: تَعَلَّمْ إنما هي خُطَّة
يطول بها مجد، وتُخْشَى فضائح
فما كل ما ترجو من الأمر ناجع
ولا كل ما تخشى من الخطب فادح
فقد يَهْلِكُ الرِّعْدِيدُ في عُقر داره
وينجو من الحَتْف الكميُّ المُشَايح
وكلُّ امرئٍ يوما ملاقٍ حِمامه
وإن عَارَ في أرسانه وهو جامح

فمـا بـارح إلا مـع الخيـر سـانـح
ولاسـانـح إلا مـع الـشـر بـارح
فإن عشتُ صافحتُ الثريا، وإنْ أمت
فـإنَّ كـريمـا مَـنْ تـضـم الـصفـائـح

وتصل القصيدة إلى نهايتها محققة صورة من صور المزاوجة بين التراث والمعاصرة ، وهي صورة تتراءى كأنها تجربة يريد الشاعر من ورائها الاهتداء إلى الصورة المثالية لهذه المزاوجة .

- ١١ -

إذا مضينا بعد ذلك إلى المرحلة الثانية من حياته ، «المرحلة الحمراء» ، مرحلة مشاركته في الحياة السياسية المضطربة في محاولة لإصلاحها ، ثم مشاركته في الثورة العرابية حتى نهايتها ، فإننا نلاحظ أن شعره في هذه المرحلة يدور حول محور أساسي واحد ، وهو هذه الدعوة الثورية التي تحاول الكشف عن مساوئ الحياة السياسية وفسادها ، من ناحية ، ومحاولة إصلاحها وتحقيق آمال الشعب في حياة سياسية تقوم على الشورى ، والحياة النيابية السليمة ، في ظل دستور يحدد العلاقة بين الحاكم والشعب ، وتخفف من القبضة الحديدية للقصر وحاشيته على الحياة السياسية والشعبية من ناحية ثانية ، ثم الوقوف في وجه التدخل الأجنبي في الحياة المصرية في مجالاتها الاقتصادية والسياسية من ناحية ثالثة . ولم يكن البارودي إلا واحدا من أبناء هذا الوطن الذين يعيشون هذه الآمال العريضة ، ولم يكن شعره في هذه المرحلة إلا تعبيراً عن هذه الآمال ، وصدى لما تجيش به صدور الشعب والجيش وما يحلمون به من انقلاب ، يُغَيِّر الثالوث الذي يقف وراء الفساد ، الذي بدأ يستشري في كل مجالات الحياة المصرية ، وهو الثالوث الذي يتمثل في الحاكم والحاشية والحكومة ، وما كان يلوح في الأفق من نُذُر ثورة يقوم بها الجيش ، تطيح بأسباب هذا الفساد ، وتقلم أظفار التدخل الأجنبي ، وتحقق للشعب مَا كان يحلم به من حياة نيابية ترسي دعائم الديمقراطية .

وفي طائفة كبيرة من قصائد هذه المرحلة تتردد هذه الآمال العريضة ، وتنتشر العبارات الثورية الملتهبة ، التي تعكس المشاعر الثورية التي كانت تجيش بها نفوس الشعب والجيش ، وتتناثر شعلٌ من النار التي أخذت تتأجج ، وحُمَمٌ من البراكين التي تريد أن تتفجر .

يقول مرة عن الحكومة الاستبدادية في عهد إسماعيل :

كيف تبيضُ من أناس وجوه
صَبَغَ اللؤم عِرْضهم بسوادِ
أظهروا زخرفَ الخداع، وأخفوْا
ذاتَ نفسٍ كالجمر تحت الرماد
فترى المرءَ منهمُ ضاحكَ السنِّ
وفي ثوبه دماءُ العباد
معشرٌ لا وليدُهُمُ طاهر المهـ
ـد، ولا كهلُهمْ عفيف الوِسَاد
حكموا مصرَ وهي حاضرة الدنـ
ـيا فامستْ وقد خَلَتْ في البوادي
أصبحتْ منزلَ الشقاء، وكانت
جنةً ليس مثلها في البلاد
وَقَعوا بين ريفها وقُراها
بضروبِ الفساد وقع الجَراد
في زمان قد كان للظلم فيه
أثرُ النار في هشيمِ القَتَاد

حين لم يُرْحَم الكبير، ولم يُعْـ
ـطف على الأمهات والأولاد
تحت رِجْز من العذاب مهينٍ
ومُبين من الأذى رَعَّاد
تلك آثارهم تدلُّ على ما
كان منهم من جفوة وتبادي

ويقول مرة أخرى ، وهي من نتاج ما قبيل الثورة العرابية :

كيف الوصول إلى حال نعيش بها
والدهر مأمونةٌ فينا بوادرُهُ

إذ لا صديق يسر السمعَ غائبُه
ولا رفيق يروق العينَ حاضره
كنا نودُّ انقلابا نستريح به
حتى إذا تم ساءتنا مصايره

فالقلبُ مضطرب فيما يحاوله
والعقل مختبِلٌ مما يحاذره
قد كان في السَّلَف الماضين نافعه
فصار في الخَلَف الباقين ضائره
ما أبعدَ الخير في الدنيا لطالبه
وأقربَ الشر من نفسٍ تحاذره
أكلما مرَّ من دهر أوائله
كَرَّتْ بمثلِ أواليه أواخره
إن دام هذا أضاع الرشدَ كافلُه
فيما أرى، وأطاع الغيَّ زاجره
تنكرت مصرُ بعد العُرْف واضطربت
قواعدُ الملك حتى رِيعَ طائره
فاهمل الأرْضَ جَرًّا الظلم حارثُها
واسترجع المالَ خوف العُدْم تاجره
واستحكمَ الهولُ حتى ما يبيتُ فتىً
في جَوْشَنِ الليلِ إلاَّ وهو ساهرُه
وَيْلُمِّه سَكَنًا لولا الدفينُ به
من المآثر ماكنا نجاوره
أَرْضَى به غيرَ مغبوط بنعمته
وفي سواه المُنَى لولا عشائره
يا نفسُ لاتجزعي، فالخير منتظَرٌ
وصاحب الصبر لاتَبْلو مرائره

لعل بُلْجَة نورٍ يستضاء بها

بعد الظلام الذي عمت دياجره

إني أرى أنفساً ضاقت بما حَمَلَت

وسوف يَشْهَر حدَّ السيف شاهره

شهران أو بعض شهرٍ إنْ هي احتدمت

وفي الجديدَيْن ما تُغْنِي فواقره

فإن أصبتُ فعن رأي ملكتُ به

علم الغيوب، ورأيُ المرء ناظره

ويقول مرة غيرهما ، وهي من نتاج عصر توفيق عندما فكر العرابيون في خلعه :

وما مصر - عمرَ الدهر - إلا غنيمة

لمن حلَّ مغناها، ونهبٌ مقسَّمُ

تداولها الملاَّكُ من كل أمة

ونال بها حظا فصيح وأعجم

فما أهلها إلا عبيد لِمَنْ سطا

ولا رَيْعُها إلا لمن شاء مَغْنَم

عِدَادكَ في سِلْك البرية خِزْيَة

ودعواكَ حقَّ الملك أدهى وأعظم

لقد هانت الدنيا على الناس عندما

رأوك بها في مُلْكِ يوسفَ تحكم

فإن تكُ أوْلَئكَ المقاديرُ حكمَها

فقد حازها من قبلُ عبدٌ مزنَّم

وشتانَ عبد بالمحَجَّة ناطق

وحُرٌّ إذا ناقشته القولَ أغتَمُ

فهذا أذلَّ الملك وهو مُعَزَّز

وذاك أعزَّ الملك وهم مُهَضَّم

فمَنْ شكَّ في حكم القضاءِ فهذه
جليةٌ ما شاء القضاء المُحَتَّم

ويقول مرة غيرهن ، وهي من نتاج عصر إسماعيل . وفي أغلب الظن أنها من نتاج السنة الأخيرة من حكمه (١٨٧٩) ، وهي السنة التي خلعته فيها الخلافة العثمانية لتعهد بحكم مصر إلى ابنه توفيق :

لكننا غَرَضٌ للشر في زمن
أهل العقول به في طاعة الخَمَلِ
قامت به من رجال السوء طائفةٌ
أَوْهَى على النفس من بؤس على ثكل
من كلِّ وغد يكاد الدَّسْتُ يدفعه
بُغْضًا، ويلفِظُه الديوانُ من ملل
ذَلَّت بهم مصر بعد العز، واضطربت
قواعدُ الملك حتى ظلَّ في خلل
وأصبحت دولة الفسطاط خاضعةً
بعد الإباءِ وكانت زهرةَ الدول

ثم يمضي مفتخراً بنفسه ، معتزاً بكرامته وترفعه عن الدنايا التي سقط فيها ولاة الأمر في مصر ، لينفذ منها إلى تصوير ما آلت إليه الحياة السياسية فيها ، وما أصاب الشعب معها من يأس وإحباط وضياع ، وماراحوا يتخبطون فيه من حيرة واضطراب في ظلمات متكاثفة بعضها فوق بعض ، تعثرت فيها خطواتهم ، وضاعت تحت أرجلهم سبل الهداية بينها :

بئس العشيرُ وبئست مصر من بلد
أضحت مُناخا لأهلِ الزور والخَطَل
أرض تأثَّل فيها الظلم، وانقذفت
صواعقُ الغدر بين السهل والجبل
وأصبح الناس في عمياءَ مظلمة
لم يَخْطُ فيها امرؤٌ إلا على زلل
لم أدر ما حل بالأبطال من خَوَر
بعد المِراس، وبالأسياف من فَلَل

أصَوَّحَتْ شجراتُ المجد أم نَضَبت
غُدْرُ الحميَّة حتى ليس مِنْ رجل؟

ويمضي مع هذا النغم الثوري العنيف وكأنه يريد أن يستثير الهمم ويوقظ العزائم ، وينفخ في النار الكامنة تحت الرماد ، ويؤجج الجمر الخابي ليعيد إليه الحياة بما يذكِّرهم به من ماضيهم العريق وأمجادهم فيه :

هيهات يلقى الفتى أمنا يَلَذُّ به
مالم يَخُض نحوه بحراً من الوَهَل
فما لكم لاتعاف الضيمَ أنْفُسُكم
ولا تزول غواشيكم من الكسل
وتلك مصرُ التي أفنى الجِلادُ بها
لفيفَ أسلافكم في الأعصر الأول
قوم أقروا عماد الحق وامتلكوا
أزِمَّة الخلق من حافٍ ومنتعل
جَنَوْا ثِمَارَ العلا بالبِيض واقتطفوا
من بين شوكِ العوالي زهرةَ الأمل
فاصبحت مصر تزهو بعد كُدْرَتها
في يانع من أساكيب النَّدَى خَضِل
لم تُنْبت الأرض إلا بعدما اختمرت
أقطارها بدم الأعناق والقُلَلِ

ثم يسجل حسرته على الفرسان الذين أخنى الزمان عليهم ، فأصبحت مصر من بعدهم «من بَعْد مَنْعَتها مطروقةَ السُّبُلِ» ، ثم يعود إلى استنفار قومه ليدركوا الأمر قبل أن يفلت من بين أيديهم ، فالدنيا لن تنتظرهم حتى يفيقوا من سباتهم على مهل :

فبادِروا الأمر قبل الفَوْتِ وانتزعوا
شِكَالة الرَّيْث فالدنيا مع العَجَلِ
وقلِّدوا أمركم شهما أخا ثقة
يكون رِدْءًا لكم في الحادث الجلل

ثم يمضي فيحدد أوصاف البطل المنتظر ، وما يجب أن يتحلى به من بصيرة نفادة ، وقدرة على الفصل بين الأمور المشتبهة ، ورأي سديد ، وهمة لا تتراجع ، وقدرة على التأثير في سامعيه وإقناعهم ، ويحذرهم من اللجاجة في القول والمراء في الجدل ، ثم يختم هذا «المنشور الثوري» بهذه الأبيات التي يؤكد في نهايتها أنها نصيحة مَنْ لا يريد لهم إلا الخير :

وطالِبوا بحقوق أصبحتْ غَرَضاً
لكل منتزِعٍ سهما ومُختَتِلِ
ولاتخافوا نكالا فيه منشؤكم
فالحوت في اليَمِّ لايخشى من البلل
عيشُ الفتى في فناءِ الذل منقصة
والموتُ في العز فخرُ السادة النُّبُل
لاتتركوا الجِدَّ أو يبدو اليقين لكم
فالجدُّ مفتاحُ باب المطلب العضِلِ
طورا عِراكا، وأحيانا مُيَاسرة
رياضةُ المُهْر بين العنف والمهل
حتى تعود سماء الأمن ضاحية
ويرفلَ العدلُ في ضافٍ من الحُلل
هذي نصيحةُ مَنْ لايبتغي بَدَلا
منكم، وهل بعدَ قوم المرءِ من بدل؟

والقصيدة – بحق – من أروع شعر البارودي ، وحُقَّ له أن يختمها بفخر عريض يعلن فيه أنها ستبقى خالدة خلود المعلقات السبع :

تفنى النفوس، وتبقى وهي ناضرةٌ
على الدهور بقاءَ السبعة الطُّوَلِ

والظاهرة الفنية التي نريد أن نسجلها في شعر هذه المرحلة ، هي اتجاه البارودي إلى تحقيق «الوحدة الموضوعية» لقصائده ، بصورة أقوى من الإرهاصات المبكرة ، أو المحاولات والتجارب التي لاحظناها على شعر المرحلة السابقة ، حيث كانت القصيدة تعبيراً عن مجالات الحياة المختلفة التي كان يتحرك فيها . أما في هذه المرحلة فإذا تجاوزنا عن المقدمات التي كان لا يزال يدور بها في دائرة المحاكاة التراثية ، فإن طائفة كبيرة من قصائدها ، بل ربما أكثر قصائدها ، تدور حول محور

موضوعي أساسي يحقق لها هذه الوحدة الموضوعية ، كما نسجل على شعر هذه المرحلة أيضاً ، غلبة عنصر المعاصرة والتجديد على العنصر التراثي وما يتصل به من التقليدية . وهي ظاهرة تبدو طبيعية لأن البارودي في هذه المرحلة عاش حياة عصره بكل ما فيها من اضطراب وثورة ، واتخذ من شعره أداة للتعبير عن هذه الحياة تعبيراً على قدر كبير من الصدق والواقعية .

- ١٢ -

إذا تركنا هذه المرحلة ومضينا إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياة البارودي الفنية ، «المرحلة الرمادية» ، وهي المرحلة التي تبدأ مع النفي وتنتهي بانتهاء الحياة بعد عودته إلى الوطن ببضع سنين ، فإننا نلاحظ أن شعره فيها يدور حول محورين أساسيين : ذكريات الماضي الحلوة والمرة ، ذكريات شبابه من ناحية ، وذكريات الثورة من ناحية أخرى ، ثم البكاء على الأعزاء الذين رحلوا عن الحياة بعيداً عنه ، أهله وأصدقائه . وفي ثنايا المحورين ، تتناثر طائفة من الحكَم تعكس خلاصة تجربته في الحياة ، وتمثل نزعة واضحة نحو الزهد فيها ، واليأس منها ، والتفكير في المصير المحتوم . ومن الحق أن الحكَم ظاهرةٌ منتشرة في شعره في المرحلتين السابقتين بصورة تلفت النظر ، وتجعلنا نربطها - ربما بتأثره الكبير بالمتنبي وإعجابه الشديد بشعره ، ولكن الحكَم في هذه المرحلة الثالثة تختلف عنها في المرحلتين السابقتين من ناحيتين : الأولى أنها هنا تدور حول محور أساسي لاتكاد تخرج عليه إلا في مواضع قليلة ، وهو محور الزهد في الحياة ، والتفكير في المصير المحتوم ، تفكيراً يصدر عن إيمان عميق بالقدر خيره وشره . والناحية الأخرى أن البارودي هنا يفرد لها في أكثر الأحيان مقطوعات كاملة لها ، إلى جانب ظهورها بل انتشارها - كما هو الشأن في المرحلتين السابقتين - في ثنايا قصائده .

وشعر البارودي في هذه المرحلة - كشعره في المرحلتين السابقتين - كثير ، فهو في كل مراحل حياته غزير الإنتاج ، وَنَبْعُ الشعر على امتداد حياته الفنية كلها دفَّاق دائماً لا يكف عن العطاء ، ولا ينضب منه الماء . والأمثلة على هذه المجالات التي دار فيها شعره في هذه المرحلة كثيرة ، وكلها - كما هو متوقع - يكسوها ذلك اللون الرمادي الحزين ، الذي يمثل الرماد الهامد تحت الجمر الخابي ، وهو اللون الذي اتخذتُ منه رمزاً لشعر هذه المرحلة .

يقول مرة مصوراً غربته ووحشته في منفاه ، متذكراً أيامه التي ضاعت منه في مصر ، ولم تَبْقَ له إلا ذكرياتها البعيدة التي تملأ نفسه بالحزن والشجن تارة ، والشوق والحنين تارة أخرى :

أبيتُ عليلاً في سَرَنْديبَ ساهرا
أعالجُ ما ألقاه من لوعتي وحدي
أدور بعيني لا أرى وجهَ صاحبٍ
يَريع لصوتي أو يَرِقُّ لما أبدي
ومما شجاني بارقٌ طار موْهنا
كما طار منبثُّ الشَّرار من الزَّنْد
يمزِّق أستار الدُّجُنَّة ضَوْؤُه
فَيَنْسِلُها ما بين غور إلى نجد
أرقتُ له، والشهبُ حيرى كليلة
من السير، والآفاق حالكة البُرْد
فبتُّ كأني بين أنيابِ حية
من الرُّقط أو في بُرْثُنَيْ أسد وَرْد
أقلِّب طرفي، والنجومُ كأنها
قَتِير من الياقوت يلمع في سَرْد

ثم يمضي في هذا النغم الحزين مع حوار بينه وبين سيفه ، يعاتبه فيه على تخليه عنه عندما كان في حاجة إليه ، والسيف يرى أنه لا يقدر على شيء إنْ لم يكن في يد تُحْسن استخدامه . ثم ينتقل إلى ذكرياته البعيدة في وطنه البعيد ، ويصور حنينه إلى أيام هواه ولَهوه في روضة المقياس التي تملأ عينيه بالدموع كلما مرت به ذكرياتها :

خليلَيَّ، هذا الشوق لا شك قاتلي
فمِيلاً إلى «المقياس» إنْ خِفتما فَقْدِي
ففي ذلك الوادي الذي أَنْبَتَ الهوى
شفائيَ من سُقمي، وبُرئيَ من وجدي
ملاعبُ لهوٍ طالما سرتُ بينها
على أثَرِ اللذات في عيشةٍ رَغْدِ
إذا ذكرتْهَا النفسُ سالت من الأسى
مع الدمع حتى لا تنهنه بالرد

فيا منزلا رقرقتُ ماء شبيبتي

بأفنائه بين الأراكة والرَّنْد

ثم ينطلق مع ذكرياته هناك مع صاحبته «لمياء» وقصة الحب التي شهدتها أيامه ولياليه أيامَ شبابه ، والدنيا مقبلة عليه :

إذ العيشُ ريانُ الأماليدِ، والهوى

جديد، وإذ «لمياءُ» صافية الودِّ

وفي قصيدة أخرى يصور شوقه إلى وطنه في هذا النغم الذي يعكس من خلال تفعيلات «المنسرح» البطيئة المتثاقلة انهياره النفسي ، وتثاقل خطوات الأمل البعيد في أعماقه السحيقة :

وا طولَ شوقي إليكَ يا وطن

وإن عَرَتْني بحبكَ المحنُ

أنتَ المنى والحديثُ إن أقبل الـ

ـصبح، وهمِّي إن رنَّقَ الوَسَن

فكيف أنساكَ بالمغيب، ولي

فيك فؤادٌ بالود مرتهنُ

لستُ أبالي وقد سَلِمْتَ على الـ

ـدهر إذا ما أصابني الحَزَن

ليت بريد الحَمَام يخبرني

عن أهل وُدِّي، فلي بهم شَجَن

أهُمْ على الودِّ أم أطافَ بهم

واشٍ أراهم خلافَ ما يَقِنوا

فإن نَسُوني فذُكْرَتي لهمُ

وكيف يَنْسَى حياته البدنُ

أصبحتُ من بعدهم بمَضْيَعة

تكثر فيها الهموم والإحَنُ

وتتردد هذه الأنغام بصورة واسعة في شعر هذه المرحلة ، وفيه نحس هذا الحنين الحزين إلى الوطن البعيد ، وهذا الشوق الباكي إلى ذكرياته فيه ، وهذه الحسرات الملتاعة إلى الماضي

الذي أفلت من بين يديه ، وكلها أنغام يغشّيها هذا اللون الرمادي الشاحب الذي يعكس إحساسه بالغربة والضياع .

وفي طائفة من قصائده في هذه المرحلة نراه أحيانا يبرر اشتراكه في الثورة العرابية ، ويدافع عن موقفه فيها ، ونراه أحياناً أخرى يهاجم رفاقه الذين دفعوه إلى الاشتراك فيها ، وكأنه يُحَمِّلهم وزْرَ ما أصابه من عذاب وشقاء ، حين ورطوه في معركة خاسرة ، انتهت به وبهم إلى هذا المَصير ، الذي لم يجنوا من ورائه إلا الغربة والضياع .

ومن أقوى قصائده التي تمثل الوجه الأول من «لوحة الذكريات» تلك القافيَّة التي يبرر فيها اشتراكه في الثورة ، معلنا مبادئها وأهدافها :

يقول أناس إنني ثرتُ خالعاً
وتلك هنات لم تكن من خلائقي
ولكنني ناديت بالعدل طالبا
رضا الله واستنهضتُ أهل الحقائق
أمرتُ بمعروف، وأنكرتُ منكرا
وذلك حكمٌ في رقابِ الخلائق
فإن كان عصياناً قيامي فإنني
أردتُ بعصياني إطاعةَ خالقي
وهل دعوة الشورى عليَّ غضاضة
وفيها لمنْ يبغي الهدى كل فارق
بلى، إنها فرض من الله واجب
على كل حيٍّ من مَسُوق وسائق
وكيف يكون المرء حرا مهذباً
ويرضَى بما يأتي به كلُّ فاسق

ويمضي في هذا النغم الجديد الذي يُعَدُّ إرهاصات مبكرة للشعر السياسي ، الذي نراه بعد ذلك في شعرنا الحديث في مصر وفي غير مصر من الوطن العربي الكبير ، ثم يعود إلى أحداث الثورة مؤكدا أن الوطن كان في حاجة إليها ، لينفض عنه قيود الظلم والعسف والاستبداد ، وأن حركة الجيش كانت ضرورة لابد منها ، لإنقاذ البلاد من الهاوية التي كانت تهوى إليها :

فلما استمر الظلم قامت عصابةٌ

من الجند تسعى تحت ظلِّ الخوافقِ

وشايعهم أهلُ البلاد، فأقبلوا

إليهم سراعا بين آت ولاحق

يرومون من مولى البلاد نفاذ ما

تألّاه من وعدٍ إلى الناس صادق

فلما أبى الحكام إلا تماديا

وحال طِلابُ الحق دون التوافق

أناس شَرَوا خِزْيَ الضلالة بالهدى

نفاقا، وباعوا الدينَ منهم بدانِقِ

ويمضي في رسم صورة لهؤلاء الحكام يستمد خطوطها وألوانها من واقع حياتهم ، فقد جاءوا إلى مصر دخلاء عليها ، ينصرون ضلالهم بالخداع والاحتيال ، حتى قلموا أظفارها وشلوا أيدي أبنائها عن الدفاع عنها :

أقاموا وقالوا: تلك يا قوم أرضُنا

وما أحدٌ منا لها بمفارقِ

وعاثوا بها ينفون مَنْ خِيفَ بأسه

عليهم، وكانت تلك إحدى البوائق

وأصبح وادي النيل نهبَاً، وأصبحت

إمارته القعساءُ نُهْزَةَ مارق

فهذا هو الحق المبين، فلا تسل

سواي، فإني عالم بالحقائق

ثم ينتقل إلى مصر يخاطبها ، ويدعو لها بالخير والحياة ، ويعلن - في نشوة غامرة ملأت عليه نفسه حين رَنَّ اسمُ مصر في أعماقه - بأنها كل شيء في حياته :

فيا مصرُ، مدَّ الله ظلك وارتوى

ثراكِ بسلسال من النيل دافقِ

ولا برحت تمْتَارُ منكِ يدُ الصَّبا

أريجا يداوي عَرْفُه كلَّ ناشق

فانتِ حمى قومي، ومشعب أسرتي

ومـلـعب أترابي، ومـجرى سوابقي

بـلاد بـهـا حَـلَّ الـشـبـاب تمـائـمـي

ونـاطَ نـجَـادَ المشْرَفـيِّ بـعـاتـقـي

ثم يصل إلى ختام هذه القصيدة الرائعة فيسجل شوقه إلى أهله وجيرانه بها ، ويأسى لطول غربته عنهم ، ويتمنى أن يرده الله إليهم ، ويؤكد ثقته فيه سبحانه بأن يجمع شمله بهم فوق أرض الوطن الغالية :

لـعـمري لـقد طال الـنوى وتـقطـعـت

وسـائـلُ كـانـت قـبـلُ شـتـى المواثـقِ

فـان تـكـن الأيـام سـاءت صـروفـهـا

فـإنــي بـفـضـل الـلــه أول واثــق

فقد يـسـتـقـيـم الأمر بـعـد اعـوجـاجـه

ويــرجــع لــلأوطــان كــلُّ مــفــارق

وتصل القصيدة إلى نهايتها مع هذا الأمل الحلو الذي ظل يحلم به حتى عاد إلى الوطن بعد ذلك الغياب الطويل .

وفي هذه «المرحلة الرمادية» من حياته تظهر على اللوحة الفنية مجموعة من المراثي ، لمن ودعوا الدنيا من الأهل والأصدقاء ، والغربةُ البعيدةُ تجسِّم مشاعر الحزن عليهم ، وأحاسيس الفجيعة فيهم ، وتجسم أيضاً إحساسه بالمصير المحتوم الذي راح يتخطفهم ، وهو لا يملك إلا شعره يفزع إليه ليتنفس من خلاله أحزانه وأشجانه . ولا شك في أن أروع هذه المراثي بكائيته الحزينة ، في وداع رفيقة حياته ، التي شاء القدر أن يختطفها وهو في غربته :

أيَــدَ المــنــونِ قَــدَحْــتِ أي زنــادِ

وأطـرتِ أيـةَ شــعــلــةٍ بـفــؤادي

وهي قصيدة طويلة أودعها ما خلَّفته الفاجعة الأليمة في نفسه من أحزان ودموع يبكي بها أيامه معها ، ودنياه التي فقدها وضاعت منه إلى الأبد ، ويأسى لبناته اللائي أفردهن الموت بعدها ، ويبعث مع النسيم تحيةً إلى مثواها الأخير في «صحراء الإمام» ، ويحاول أن يستلهم الصبر من سُنَّة الحياة التي لم يخلد فيها أحد ، ويستخلص العبرة من القدر المحتوم والمصير الذي لا ينجو منه أحد ، ويتخذ من أحداث التاريخ مجالاً لضرب الأمثال على فناء كل شيء في الحياة ،

ثم يصل في النهاية إلى الرضا بقضاء الله وقدره وسؤاله سبحانه المغفرة لها والصبر له ، وأن يعينه على تحمل الفاجعة التي كادت تقضي عليه لولا أمله في لقياها يوم القيامة :

قد كدتُ أقضي حسرةً لو لم أكن

متوقِّعا لقياكِ يوم معادي

فعليكِ من قلبي التحية كلما

ناحت مطوَّقة على الأعواد

والقصيدة أروع من أن نقف عندها هذه الوقفة السريعة ، لأنها صادرة عن تجربة حزينة مرت به في ظروف نفسية قاسية . وفي ظني أنها هي التي أوحت إلى الشاعرين الكبيرين عزيز أباظة وعبد الرحمن صدقي ديوانيهما الحزينين اللذين بكيا فيهما رفيقتي حياتهما .

وقد ذكرنا منذ قليل أن هذه المرحلة شهدت تياراً قوياً من شعر الحكمة والزهد في الحياة والتفكير في المصير والعمل للآخرة ، وهو منتشر انتشاراً واسعاً على امتدادها ، وقلنا إنه يبدو ظاهرة طبيعية في مثل هذه المرحلة من حياته ، وفي مثل هذه الظروف التي كان يمر بها .

وعلى امتداد ديوانه تنتشر هذه الحكم ، وهي حكم ليست نتاجاً لهذه «المرحلة الرمادية» من حياته وحدها ، فهي منتشرة في شعره في المرحلتين السابقتين ، ولكنها في هذه المرحلة تتميز بشيئين : فهي - من ناحية - تدور أساساً حول فناء الحياة وغرور الدنيا ، والتفكير في الآخرة وفي حتمية المصير ، وهي - من ناحية أخرى - تستقل بقصائد ومقطوعات خالصة لا تشركها فيها موضوعات أخرى .

ونستطيع أن نرى مثلاً للحكَم التي كانت صدى للمرحلة الأولى من حياته ، «المرحلة الوردية» ، في قصيدته التي قالها في حرب الروس مع الدولة العثمانية سنة ١٨٧٧ ، وهو في الثامنة والثلاثين من عمره ، والتي يشكو في نهايتها - كما شكا أستاذه المتنبي من قبل - من الحسد :

إذا القلب لم ينصركَ في كل موطن

فما السيفُ إلا آلة حَمْلُها إدُّ

إذا كان عُقبَى كلِّ شيء وإنْ زكا

فَناءً فمكروه الفناءِ هو الخلد

وتخليدُ ذكر المرء بعد وفاته

حياةٌ له، لا موت يلحقها بعدُ

ففيم يخاف المرء سَوْرة يومه

وفي غده ما ليس من وقعه بُدُّ

ليَضْنَ بي الحسادُ غيظا، فانني

لآنافهِمْ رغمٌ وأكبادِهِمْ وَقْد

أنا القائل المحمودُ من غير سُبَّة

ومن شيمة الفضل العداوةُ والضَّد

فقد يحسد المرءُ ابنه وهو نفسه

ورُبَّ سِوار ضاق عن حمله العَضُدُ

فلا زلتُ محسودا على المجد والعلا

فليس بمحسودٍ فتى وله نِدُّ

أما المرحلة الثانية ، «المرحلة الحمراء» ، فنرى مثلاً قوياً لها في لاميته الرائعة التي يهاجم فيها الحياة السياسية في عصر إسماعيل ، والتي يبدو أنه يحاكي بها لامية مسلم بن الوليد المشهورة «أُجْررتُ حبلَ خليعٍ في الصِّبا غَزِلِ» ، والتي يستهلها بهذا المطلع الذي يكشف عن هذه المحاكاة :

قلَّدتُ جيدَ المعالي حِليةَ الغَزَلِ

وقلتُ في الجِدِّ ما أغْنى عن الهَزَلِ

نرى صفوفاً من الحكم تتوالى معبرة عن تجربته التي عاشها في الحياة السياسية في هذه المرحلة على نحو ماتمثله هذه الأبيات :

لولا التفاوتُ بين الخلق ما ظهرت

مزيةُ الفرق بين الحَلْيِ والعَطَلِ

فانهض إلى صَهَوات المجد معتليا

فالبازُ لم يأوِ إلا عاليَ القُلَل

ودع من الأمر أدناه لأبعدِه

في لجة البحر ما يغنى عن الوَشَل

قد يظفر الفاتكُ الألْوَى بحاجته
ويقعدُ العجز بالهيَّابة الوكِلِ
وكن على حذر تسلمْ، فرُبَّ فتى
ألقى به الأمنُ بين اليأس والوجل
ولا يَغُرَّنْك بِشْرٌ من أخي مَلَق
فرونقُ الآلِ لا يشفي من الغَلَل
لو يعلم المرء ما في الناس من دَخَن
لبات من ودٍّ ذي القربى على دَخَل
فلا تثق بودادٍ قبل معرفة
فالكُحْل أشبُه في العينين بالكَحَل
واخش النميمة، واعلم أن قائلها
يصليكَ من حرها نارا بلا شُعَل

حتى إذا ما وصلنا إلى المرحلة الثالثة : «المرحلة الرمادية» ، فإننا نجد لونا من الحكَم يختلف عن المرحلتين السابقتين ، لأنه يصدر عن التجربة الجديدة التي يمر بها البارودي في هذه المرحلة ، والتي تختلف عن تجارب المرحلتين الأوليين ، ففي شعر هذه المرحلة تأخذ الحكَم لوناً شاحباً حزيناً يدور أساسا حول الزهد في الحياة ، والتفكير في المصير المحتوم ، والعمل من أجل الآخرة ، وهي رؤية تبدو طبيعية في مثل تلك الظروف النفسية التي كان يمر بها في غربته الموحشة في المنفى البعيد . والأمثلة كثيرة ، فشعر هذه المرحلة ينتشر فيه هذا اللون الشاحب الحزين ، أو هذا اللون «الرمادي» ، انتشاراً واسعاً يعكس نفسية البارودي فيها ، ويؤكد ما أعلنه من قبل من أن شعره «صورة نفسه وخط تمثاله» . يقول مرة من خلال نظرته المتشائمة إلى الحياة :

ذكَر الصبا فبكى ولاتَ أوان
من بعد ما ولَّى به المَلَوانِ
هيهات يرجع فائتٌ لعبت به
عُصُرٌ أوائلُ أُرْدِفت بثواني
هوِّنْ عليكَ فكل شيءٍ ذاهب
والدهر مصدر عزة وهوان

واحذرْ من الدنيا إذا هي أقبلتْ

بالبشر فهي كثيرة الألوان

ودع التعلقَ بالمُحَال فَمَنْ يعش

في غبطة يُرْمَى به الرَجَوان

لا تأملنَّ بكل عامٍ مقبل

خيرا فكل الدهر عامُ جِوان

والدهر أيام تُبيد صروفُها

وتشيد فهي هوادم وبَوَاني

أنى يفر المرء من شَرَك الردى

والموتُ مقدور على الحيوان

وهي مقطوعة يسيطر عليها اليأس والتشاؤم والإحباط ، وتتحول معها هذه المرحلة من «اللون الرمادي» ، إلى «اللون الأسود» ، مادام الدهر كله - كما يراه البارودي من خلال منظاره القاتم - أعواماً سوداً شديدة السواد ، أو - على حد تعبيره - «فكل الدهر عامُ جِوَان» .

ويقول مرة أخرى من خلال نظرته المؤمنة الواثقة في الله :

سلْ مالكَ الملك فهو الآمر الناهي

ولا تخف عادياً فالحكم للهِ

هو الذي ينعش المظلوم إن عَلِقَتْ

به الرزايا، ويجزي كل تَيَّاه

فاسجد له واقترب تبلغْ بطاعته

ماشئتَ في الدهر من عز ومن جاه

ياربِّ قد طال بي شوقي إلى وطني

فاحلُلْ وَثَاقي والحقني بأشباهي

وامنن عليَّ بفضل منك يعصمُني

من كل سوءٍ فإني عاجز واهي

هذا دعائي وحسبي أنت مِنْ حَكَم

يَعْنُو له كل شاهٍ أو شَهِنْشَاه

وهي مقطوعة تصدر عن النفس المطمئنة التي ترى في الإيمان شاطئ الأمان بعد الضياع ،

ومرفأ النجاة بعد الصراع الأزلي بين الإنسان والقدر ، وهي أيضا تعود بهذه المرحلة مرة أخرى إلى لونها «الرمادي» .

ومن غير شك فإن أروع ما نظم في هذا المجال في هذه المرحلة من حياته الفنية ، هي ملحمته الطويلة ، التي سجل فيها السيرة النبوية في معارضته لبردة البوصيري الذائعة الصيت ، والتي سماها «كشف الغُمَّة في مدح سيد الامة» ، وهو يستهلها بهذا المطلع التراثي الرقيق :

يا رائدَ البرق يمِّمْ دارة العَلَمِ

وَاحْدُ الغمامَ إلى حيٍّ بذي سَلَمِ

وهي تختلف عن بردة البوصيري في ظاهرتين ، إحداهما شكلية والأخرى موضوعية ، فهي — من ناحية — طويلة طولا ملحوظا ، امتد بها البارودي حتى بلغت أربعمائة وسبعة وأربعين بيتا ، وهي — من ناحية أخرى — ليست مدحا خالصا لرسول الله صلى الله عليه وسلم كما أراد البوصيري لبردته . ولكنها سيرة تاريخية كاملة للسيرة النبوية ، منذ مولد الرسول الكريم حتى انتقاله إلى الرفيق الأعلى . ولا شك في أنها هي التي وجهت أحمد محرم بعد ذلك إلى نظم ملحمته في السيرة النبوية المشهورة بالإلياذة الإسلامية .

- ١٣ -

على امتداد هذه المراحل الثلاث ، وعلى طول الطريق الذي سلكه البارودي في رحلته الفنية ، تتساقط قطعٌ براقة في بعض قصائده تعد انعاكسات للحياة المعاصرة التي يحياها ، وهي تمثل بعض مظاهر هذه الحياة الحديثة . وفي ظني أن البارودي كان يحرص على أن ينثر هذه القطع البراقة في شعره ، وكأنه يرى أنها تؤكد أنه – على الرغم من تراثيته التي أقام بناءه الفني على أساس منها – لم ينفصل عن عصره ، ولم يبت حباله من الحياة العصرية ، التي كان المجتمع المصري يأخذ بأسبابها ، منذ عصر إسماعيل الذي جعل هدفه الاجتماعي أن يجعل مصر قطعة من أوروبا . ومع أن هذا الحرص من البارودي على تأكيد «عصريته» بهذا الأسلوب ، يعد ظاهرة تلفت النظر وتؤكد هذه «العصرية» ، ففي رأيي أن هذه الظاهرة تعد أقل الظواهر إعلاناً عن هذه «العصرية» وتأكيداً لها ، لأن «العصرية» الحقيقية في شعره إنما هي – كما رأينا – مواكبة شعره لحياة عصره ، وأحداث حياته ، وتعبيره عن نفسيته وشخصيته على اختلاف المستويات التي مرت بها مراحل حياته الثلاث ، أو – على حد تعبير العقاد – ظهور «الشخصية البارودية» في شعره .

ويبدو الحديث عن «الكهرباء» أكثر هذه القطع البراقة أو هذه «الإشارات الضوئية» ظهوراً وانتشاراً في شعره ، فأضواء الفجر كهرباء ترمي بخيوط النور فتضيء الدنيا وتشرق الأرض :

رَمَتْ بخيوطِ النور كهربةُ الفجرِ
ونمَّتْ بأسرار الندى شفةُ الزهرِ

ونجوم الثريا تتراءى له كأنها كُرَاتٌ من النور أشعلتها الكهرباء في سقف قصر عظيم ، بعد أن تراءت له - من خلال رؤيته التراثية كما تراءت للشعراء القدماء - كأنها حلقات قرط مرصع بالفضة ، أو كأنها بيض نعامة في جوف أدحية في أعماق الصحراء :

وترى الثريا في السماء كأنها
حَلْقاتُ قُرْطٍ بالجُمَان مُرَصَّعِ
بيضاءَ ناصعة كبيْضِ نَعَامة
في جوف أدْحيٍّ بأرضٍ بلقع
وكأنها أُكَرٌ توقَّدَ نورها
بالكهرباءةِ في سَمَاوة مصنعِ

وقصائد الشعر الأوابد تسبق في انتشارها في الآفاق الخيل المنطلقة في عدوها السريع ، وتجري مع الشمس في تيار كهربيٍّ في إطار متوقد مشتعل من الأضواء :

له أوابدُ لاتنفكُّ سائرةً
في الأرض مابين إدلاج وتهجيرِ
من كل عائرة تَسْتَنُّ في طَلَق
يغتال بالبهر أنفاسَ المحاضير
تجري مع الشمس في تيارِ كهربةٍ
على إطارٍ من الأضواءِ مسعور

والحُبُّ سر خفيّ لا يحيط به وصف ، ولامثال له إلا الكهرباء يسري تيارها وتظهر آثارها في حياتنا ، ولكن تظل حقيقتها مجهولة ، وكذلك الأرواح تتآلف وتتحاب ، ولكننا لاندرك السر الكامن وراءها :

الحب معنى لا يحيط بسره
وصفٌ، ولايجري عليه مِثالُ
كالكهرباءةِ دَرْكُها متعذِّر
ونسيمُها متحدِّر سَيَّال

وكذلك الأرواحُ يظهر فِعْلُها
ويغيبُ عنا سِرّها الفعال

والمحبوبة تسري كهرباءة حسنها في جسده ، وتتحول عروقه إلى أسلاك تحملها ، بعد أن تحولت عيناه إلى آلة تصوير نَقَلَتْ صورتها إلى خياله فطَبَعَتها في لوحِ فؤاده :

طَبَعَتْه في لوحِ الفؤاد مَخيلَتي
بزجاجةِ العينين فهو مصوَّرُ
وسرتْ بجسمي كهرباءةُ حسنه
فمِنَ العروق به سُلوكٌ تُخْبِر

وصاحبه الشاعر الهندي الذي راسله من الهند حَرَّك بينهما أسلاك التراسل ببرقية يسيل فيها تيار من مودته :

تألَّفَ نفسي بعد مازال أُنسها
ونوَّهَ باسمي بعدما كاد يختفي
وحَرَّك أسلاكَ التراسل بيننا
بسَيَّال وُدٍّ لفظه لم يُحَرَّفِ

والشعب في فرحته بعيد جلوس عباس الثاني يتبادل التهنئات عن طريق أسلاك البرق التي تحركها الكهرباء :

فالأرضُ في فرح، والدهر في مَرَح
والناس مابين تهليلٍ وتكبيرِ
في كل مملكة تيارُ كهربةٍ
يسري، وفي كل نادٍ صوت تبشيرِ

وكذلك يبدو الحديث عن «آلة التصوير» من القطع البراقة في شعره التي يحاول أن يؤكد بها عصريته ، وقد مر بنا منذ قليل إشارته إليها وهو يتحدث عن «لوح الفؤاد» ، و «زجاجة

العينين» التي يذكرها في موضع آخر في وصف شعره والإعجاب بقصيدته التي سجلت مآثر إسماعيل :

فاسْتَجْلِها تلمحْ خلالكَ بينها
في وَشْيِ بُردٍ للكلام قشيبِ
كزجاجةِ التصوير شَفَّتْ فاجتلت
من وصفه ما كان غير قريب

وهي نفسها الصورة التي يرسمها في قصيدة أخرى في عباس الثاني :

شمائلٌ زيَّنتْ قولي برونقها
كالسحر يَفْتِنُ بين الأعينِ الحُورِ
شَفَّت زجاجةُ فكري فارتسمتُ بها
عُلياكَ من منطقي في لوحِ تصوير

ومثلها الصورة التي رسمها لإعجابه بحسن صاحبته :

ألا يا لقومي مِنْ غزال مربَّبِ
يجول وشاحاه على فنَن رَطْبِ
تعرَّض لي يوماً فصورتُ حسنه
ببَلُّورتيْ عينيَّ في صفحة القلب

وكذلك يبدو الحديث عن «المنظار المقرِّب» من هذه القطع البراقة التي ينشرها في شعره تأكيداً لعصريته . وهو يوظفه – مع المرآة – في دعوته إلى الشورى في قصيدة وجَّهها إلى توفيق ، يذكرُه فيها بما وعد من إنشاء مجلس نيابي للبلاد :

فاعكف على الشورى تجد في طَيِّها
من بيِّنات الحكم مالم يوجدِ
لا غرو إن أبصرتَ في صفحاتها
صورَ الحوادث، فهي مرآةُ الغد
فالعقل كالمنظار يُبْصِرُ ما نأى
عنه قريباً دونَ لمسٍ باليد

ومرة أخرى تظهر المرآة في شعره ، لافي الصورة التقليدية التي نراها لها في الشعر القديم ، ولكن في صورة جديدة تعكس وظيفة أخرى لها في حياتنا العصرية حين تُستخدم لانعكاس أشعة الشمس عليها . يقول مصورا عيني أسد ضار اشتدت ضراوته من الجوع والبحث عن فريسة بمرآتين أديرتا نحو الشمس فارتد عنهما شعاع يتوقد :

يُمزِّقُ أستارَ الظلام بأعينٍ
تطير شَرَارا كالسُّقاط من الزَّنْدِ
كأنهما ماويَّتان أُديرَتا
إلى الشمس فانبثَّا شعاعا من الوَقْد

وغير هذه القطع البراقة من مظاهر الحياة العصرية نرى في بعض مواضع من شعره كلمات أجنبية وكلمات مصرية من لغتنا الدارجة ، فالخمر في إحدى قصائده «برَنْدي» :

أنسيمٌ سرى بنفحةِ رَنْدِ
أم رسول أدَّى تحية هند
أطْرَبَتْني أنفاسهُ فكأني
ملتُ سكرا من جرعة من «برَنْدِي»

وفي القصيدة نفسها نرى كلمة «البَنْد» ، وهي كلمة فارسية معناها العلم الكبير أو الراية ، في مجال حديثه عن النيل الخالد حيث دنيا شبابه فوق ضفافه الخضر :

هو مرمى نَبْلي، وملعب خيلي
وحمى أسرتي ومركز «بَنْدِي»

كما نرى فيها أيضاً كلمة فارسية أخرى ، وهي «سَمَنْد» ومعناها الفرس :

لو سِوَى الدهر رام غَبْني لأصحر
تُ مشيحا بالنَّصْل فوق «سَمَنْدِ»

وفي مقطوعة له عن إحدى محبوباته نرى كلمة «الأتك» ، ويبدو أنها كلمة تركية معناها «الذيل» ، يريد بها هنا «ذيل الفستان» :

ماذا على مَنْ بَخِلَتْ نفْسُه
بالوصلِ لو قبَّلْتُ طرفَ «الأتَكْ»

وفي أكثر من موضع من شعره نراه يتحدث عن «القطار» الذي يطلق عليه في إحدى قصائده «الوابور» ، وهي التسمية التي أطلقها عليه الشعب المصري في أول عهده به تعريباً أو تمصيراً لكلمة «البخار» في اللغتين الإنجليزية والفرنسية ، مستغلاً في وصف رحلته به رموز الرحلة المألوفة في القصيدة العربية القديمة . يقول في قصيدته في الحرب الروسية العثمانية :

هو البين حتى لا سلامٌ ولا ردُّ
ولا نظرة يقضي بها حقَّه الوجدُ

لقد نَعَبَ «الوابور» بالبين بينهم
فساروا ولازَمُّوا جِمالا ولا شدوا

سرى بِهِمُ سيرَ الغمام، كأنما
له في تنائي كلِّ ذي خُلَّة قصد

فلا عينَ إلا وهي عينٌ من البكا
ولا خدَّ إلا للدموع به خَدٌّ

فيا سَعْدُ حدِّثني بأخبارِ مَنْ مضى
فانتَ خبير بالأحاديث يا سعد

إن الصورة هنا هي الصورة التراثية المألوفة في الشعر القديم ، والموقف هنا هو موقف الوداع التقليدي في القصيدة العربية القديمة ، ورموز الرحلة التي كان الشعراء القدماء يحرصون عليها في شعرهم هي نفسها التي حرص البارودي عليها في هذه المقدمة ، ولولا ظهور القطار أو «الوابور» لكانت اللوحة هي اللوحة القديمة بكل ألوانها التي استمدها من «صندوق الأصباغ» التقليدي : البين ، والجمال التي تُزَمّ وتُشَد ، والغمام الذي يشبَّه به سير القطار ، ثم «سعد» هذا الاسم الذي يذكرنا باسم الراعي القديم الذي ورد في الأمثال العربية القديمة في الحديث عن خبرة الراعي بإبله وكيف أخطأها «سعد» فأوردها وهو مشتمل ، فقالوا «ما هكذا يا سعد تُورَد الإبل» . حتى القطار ، وهو الرمز المعاصر في اللوحة القديمة ، تراءى للبارودي في صوة «الغراب» الذي كان رمزا تقليديا ثابتا للفراق في الشعر القديم ، فاستعار منه البارودي نعيبه في الحديث عن صفيره المؤذن بالرحيل .

وفي مقصورته المشهورة التي نظمها في أثناء إقامته بضيعته في الدقهلية ، بعد أن استقال من الوزارة ومن السياسة جميعاً ، وعاد إلى الريف يعيش مع الطبيعة الجميلة في أبهى مجاليها ، ويستمتع بالحياة في هدوئها وصفائها وبساطتها بين حقولها وسواقيها ، نرى لوحة أخرى

يرسمها لرحلته بالقطار ، مستمداً ألوانها وخطوطها من «صندوق الأصباغ» التقليدي الذي استمد منه عناصر لوحته السابقة :

ولقد علوتُ سَراة أدهم لوجرى
في شاوه برقٌ تعثّر أو كَبَا
يطوِي المدَى طيَّ السجلِّ، ويهتدي
في كل مهمهة يضِلُّ بها القطا
يجري على عجل فلا يشكو الوجى
مَدَّ النهار، ولا يمل من السرى
لا الوخدُ منه ولا الرَّسيم ولا يرى
يمشي العِرَضْنَةَ أو يسير الهَيْذَبَى
ريَّان ملء ضلوعه، لكنه
يشكو بزفرته لهيبا في الحشا
مازال ينهج في المسير طرائقا
تدع الجياد مُقَيَّداتٍ بالوجى
حتى وصلتُ إلى جنابٍ أفيح
زاهي النبات بعيدِ أعماق الثرى

إن القطار يظهر في هذه اللوحة جواداً أدهم كجواد عنترة في معلقته ، وقد تحققت فيه كل الصفات التي أدار الشعراء القدماء وصفهم للخيل حولها . ومعها ظهرت الألوان والرموز الثابتة في الشعر القديم ، وما تثيره حولها من هالات وإيحاءات ودلالات : الصحراء والقطا والوَجَى والسرى والوَخْد والرَّسيم والعرَضْنَة والهَيْذَبَى ، ومعها تحولت اللوحة إلى لوحة تراثية ، وظهر القطار عليها جواداً عربياً أصيلاً .

وفي هذه المقصورة أيضاً يقدم البارودي لوحة أخرى تمثل منظراً من أجمل مناظر الريف المصري ، منظر حقول القطن ، أو - كما يطلقون عليه تفاؤلا به - «الذهب الأبيض» ، لأنه - كما ذكر البارودي بحق في نهاية قصيدته - «داعية الرضا ومفتاح الغنَى» :

والقطن بين مُلَوِّز ومُنَوِّر
كالغادة ازدانت بأنواع الحُلَى

فــكـــان عـــاقـــده كُــرَاتُ زمــرُّدِ

وكـــأن زاهـــره كـــواكـــبُ فـــي الـــرُّوا

دبــت بـــه روحُ الـحـيـــاة فـلـــو وهــت

عنـه الـقـيـودُ من الجـداول قـد مشـى

فـأصـولـه الـدكـنـاء تـسـبـح فـي الـثـرى

وفروعـه الخـضـراء تـلـعـبُ في الـهـوا

لـم يـسـر فـيـه الـطـرف مـذهـب فـكـرة

مـــحـــدودة إلا تـــراجـــع بـــالمـنـــى

هــذا، لــعــمــر أبــيـك، داعـيـة الـرضـا

وسـلامـة الـعـقـبـى ومـفـتـاح الـغـنـى

وإلى جانب هذه «القطع البراقة» التي كان ينثرها في شعره تأكيداً للحياة العصرية التي كان يحياها مصوِّرا بها بعض مظاهر هذه الحياة ، نرى مجموعة أخرى من هذه «القطع البراقة» تتمثل في بعض التعبيرات الشعبية المتداولة في المجتمع المصري ، أو في بعض الكلمات العامية التي تتردد في لغته الدارجة . وهي قطع تلمع في ثنايا بعض قصائده ومقطوعاته ، مؤكدة «عصريته» من ناحية ، ومثيرة جوا من «مصريته» بما عرف عنها من ظرف قاهري وخفة روح مصرية من ناحية أخرى ، ولكنها ليست مأخذا يؤخذ عليه ، ويحتاج إلى أن نجد له عذرا ونلتمس له سبباً ، كما ذهب الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمته الرائعة لديوانه .

وسنكتفي هنا بالوقوف عند هذه المقطوعات الثلاث من شعره لنرى فيها صورة من هذه الظاهرة ، وكلها في الغزل ، ولكنه ليس ذلك الغزل العربي الذي نراه في شعرنا القديم ، وإنما هو «غزل قاهري» يعكس صورة من المعابثات المرحة التي تدور بين الفتيان والفتيات من شباب القاهرة . يقول في الأولى :

يـــا بـــانـــةً مَـــنْ لـــي بـــضَـمِّـــكْ؟

يـــا زهـــرة مَـــنْ لـــي بـــشَـمِّــكْ؟

يـــا بـــنـــت ســـيـــدةِ الـــنـــســـا

ءِ تـــرفَّـــقـــي بـــحـــيـــاةِ أُمِّـــكْ

مـــافـــيَّ مـــنـــبِـــتُ شـــعـــرةٍ

إلا بـــه أثـــرٌ لـــســـهـــمـــك

كــــلا، ولا فـــــي مـــــهـــجـــتــــي

مـــن طـــولِ صـــدِّك غـــيـــرُ هـــمـــك

أصــــبـــحـــتُ ممـــتـــنـــع الـــكـــرى

لــــــمَّـــا جــفــانـــي بـــدرُ تِـــمِّـــكْ

إن لـــــم تجـــودي بـــالـــلـــقـــا

ءِ عـــلـــى المحـــبِّ ولا بـــلـــثـــمـــك

فـــتـــســـامـــحـــي لِـــيَ مـــرةً

حـــتـــى أفـــوزَ بـــلـــثـــمِ كُـــمِّـــكْ

ويقول في الثانية :

فـــؤادي والـــهـــوى قَـــدَحٌ وخَـــمْـــرُ

أمـــا فـــي ذاك لـــي طـــرب وسُـــكْـــرُ

يـــلـــومـــوني عـــلـــى كَـــلَـــفي بـلَـيْـلَـى

ولـــيلَـــى فـــي ســـمـــاءِ الحـــســـن بـــدر

لـــهـــا خـــدٌّ بـــه لـــلـــحـــســـن وَرْدٌ

ولحـــظ فـــيـــه لـــلـــمَـــلَـــكَـــيْن سِـــحـــر

تَـــضِـــنُّ عـــلـــيَّ بـــالـــتـــســـلـــيـــم تِـــيـــهـــاً

وهـــل فـــي سُـــنَّـــةِ الـــتـــســـلـــيـــم وِزْرُ

يـــلـــوح جـــبـــيـــنُـــهـــا فـــي طُـــرَّتَـــيْـــهَـــا

كـــمـــا أوفـــى عـــلـــى الـــظـــلـــمـــاءِ فـــجـــر

وتَـــبْـــسِـــم عـــن جُـــمَـــان فـــي عـــقـــيـــق

يـــقـــال لـــه بـــحـــكـــمِ الـــذوق: ثـــغـــر

ويقول في الثالثة مصورا هذا اللون من «العبث القاهري» مع فتاة من حي شُبْرَا ، أو – كما كتبها في صيغتها العربية الصحيحة – «شُبْرَه» :

أغـــــرةٌ تحـــــت طُـــــرَّهْ

أم نـــورُ فـــجـــر بـــسُـــخْـــرَهْ

وذاك فرع ونهد

أم صولجانٌ وأُكْرَه

سمراءُ تهفوا بقَدٍّ

كالرمح لينًا وسُمْره

مرت عليَّ تَهَادى

مثلَ المهاة بشَبْرَه

فقلت: يا نور عيني

مالي على الصبر قدره

فنقَّبَتْ وجنتيها

يَدُ الحياءِ بحُمْره

وقالت: اسكتْ وإلا

تصيرُ في الناس شُهْره

فقلت: هل من وصال

يكون للحب أُجْرَه

فاستضحكت ثم قالت

على الخديعةِ: بُكْرَه

إنها روح البهاء زهير الشاعر المصري الرقيق الذي يمثل شباب القاهرة في ظرفه وخفة ظله ، أو - كما نقول في مصر - «خفة دمه» ، تطل علينا من وراء هذه «المصرية» وهذه «العصرية» كما يعبر عنهما البارودي في هذه النماذج وأمثالها من شعره .

هذا هو البارودي بين التراث والمعاصرة ، رائد الشعر الحديث ، ورأس المدرسة الإحيائية ، استطاع بموهبة خارقة لم تُكْشَف أسرارها بعدُ أن يتجاوز عصور الضعف والانهيار في الشعر العربي إلى عصور ازدهاره ونهضته الأولى ، ليعيد للقصيدة العربية الحديثة أصالتها ، ويجدد حياتها ، ويبعثها خلقاً آخر ، يتواصل فيه القديم مع الجديد ، والماضي مع الحاضر ، والتراث مع المعاصرة ، والبداوة مع الحضارة ، من خلال القصيدة «البدوية الحضرية» التي أصَّلها المتنبي من قبل ، والتي تتداخل في نسيجها الفني الخيوطُ القديمة التي غَزَلَها الروادُ الأوائل في تاريخ الشعر العربي ، مع الخيوط الحديثة التي غزلتها عبقريته الفنية من حياته وواقعه وعصره ومجتمعه ، وماكان يدور في مَغَازلها العصرية من متغيرات جديدة ، تداخلت مع الثوابت التقليدية الموروثة .

أرسى البارودي أصول القصيدة العربية الجديدة ، التي اتخذها الإحيائيون من بعده مثالاً يحتذى ، ورسم لهم طريق التجديد القائم على الموازنة الواعية بين التراث والمعاصرة ، وعلى إدراك أن للعصر حقا على الشاعر لابد من الوفاء به ، وأن الشعر ليس كما كان يراه شعراء عصور الانحدار الفني ، التي سبقت عصره تلاعباً صناعياً ، يتحول الشاعر فيه إلى «بهلوان» ، يجيد التعلق بالحبال والسير على عوارض «السيرك» ، والقفز من أعلى إلى أسفل ، ومن أسفل إلى أعلى ، ولكنه تصوير للواقع الذي يعيشه الشاعر ، والحياة التي يحياها ، والعصر الذي يتحرك فيه ، وتعبير عن شخصيته ونفسيته وتجاربه الذاتية ، وقدم لهم من خلال نماذجه الشعرية ثلاث أفكار كان لها دورها الكبير في حياة الشعر العربي الحديث ، وحركة النقد الأدبي التي واكبته : فكرة التجربة الشعرية ، وفكرة الصدق الفني ، ، وفكرة الوحدة الموضوعية .

ومن الحق ما لاحظه الدكتور محمد حسين هيكل ، في مقدمته الممتازة لديوانه من أن شعره «كان في عصره جديداً كله : كانت محاكاته الأقدمين جديدة ، وكانت معارضته إياهم جديدة ، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة» . وهي ملاحظة بالغة الدقة والذكاء لا تظهر دقة الحكم فيها ، وذكاء النظرة إليها ، إلا مع الرجوع إلى حالة الشعر قبل البارودي ، لتحديد دوره في حركته بعد ذلك . وهو ما سجله الدكتور هيكل بعد ذلك حين قال : «إننا جميعاً مقلدون في أكثر ما نعرض له من شؤون الحياة : مقلدون في الفن والأدب والشعر والعلم لأنها من شؤون الحياة ، وإنما نُجَدِّد بقَدَر في حدود ما يصلح فساد الماضي ، ويضيف إلى الصالح منه ما يزيد حياته بريقا ، وما يزيده على الحياة قوة . فإذا كان البارودي قد بعث الشعر العربي واللغة العربية من مرقدهما ، ورد إليهما حياة ذوت وذبلت قرونا متعاقبة ، فعمله هذا خَلْقٌ لا ريب فيه ، وهو في عصره جديد كله ، وهو جدير لهذا أن يتسنم ذروة المجد ، وأن يجلس بين الخالدين» .

وواضح أن الدكتور هيكل ، يشير بهذا إلى ظاهرة تواصل حركة الشعر العربي على امتداد رحلته الطويلة ، وما يفرضه هذا التواصل من واجب العودة إلى التراث ، مع كل حركة تجديد في هذا الشعر ، حتى لا يكون التجديد كالنبت الشيطاني الذي لا نعرف من أين ظهر ولا كيف ظهر ، وحتى لا نكون - ونحن ننفصل عن تراثنا - كمن «فَقَدَ الذاكرة» - على حد عبارة الأستاذ العقاد ، الذي لا أجد ختاماً لهذه الدراسة التي أقدمها عن «شعر البارودي بين التراث والمعاصرة» خيراً من قوله : «إذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة ، وشخصيته المعبرة ، ونزعته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر ، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد ، وما استتبعته من حسن الثقة وعزيمة النهضة . وللبارودي بعد هذه الآية آية أخرى ، وهي أن الفضل الذي له على عصره أكبر

من الفضل الذي لعصره عليه ، فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس إليه ما يجيء من قدرة معاصريه . وذلك وحده خليق أن يُبَوِّئه زعامة جيله ، ويقدمه إلى طليعة معاصريه وتابعيه» . .

□ د . سليمان الشطي - رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور يوسف خليف - وكنت واقعاً بين أكثر من مطرقة ، مطرقة الزمن ، ومطرقة الأستاذ عبدالعزيز السريّع - مدير عام الندوة - الذي يشير إلى أن الوقت قد انتهى ، وأوراقي التي كتبتها أكثر من مرة ، وهناك مطرقة أساسية هي حرجيَ أمام أستاذي .

والآن جاء دور أستاذي العزيز الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ، وهو أحد أعلام كتابة تاريخ الأدب والنقد ، وأستاذ جامعي له مكانته .

كان رئيس قسم اللغة العربية بجامعة عين شمس ، ومديراً لمركز الخدمة العامة للجامعة ، وله العديد من المؤلفات منها :

- الشعر الجاهلي «قضاياه الفنية والموضوعية» .
- شعر ابن قيس الرقيات - تحقيق ودراسة .
- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق .
- دراسات أدبية .

وقائمة تطول ، ويسعدني أن أقدمه ليعرض علينا تعقيبه في الزمن المحدد بربع ساعة ، وأتمنى على أستاذي أن يلتزم بهذا الوقت ، وله الشكر مني مقدماً ، وأرجو أن لا أستخدم مرة أخرى الورقات الصغيرة المحرجة .

□ تعقيب الدكتور ابراهيم عبد الرحمن □*

لايحتاج الأستاذ الدكتور يوسف خليف إلى أن أقدمه لجمهور هذه الندوة الثقافية حول البارودي ، ودوره في حركة الشعر الحديث ، وكتبه ودراساته في مجال الأدب العربي القديم خاصة ، معروفة لقراء العربية ودارسي الأدب . ودراسته التي بين أيدينا عن «شعر البارودي بين التراث والمعاصرة» عمل نقدي خصب عن شاعر أسهم بثقافته الموروثة والمعاصرة ، وفنه الشعري في إحياء الشعر العربي القديم في صيغته العباسية ، وتمهيد الطريق إلى تطوره في العصر الحديث .

ونحتاج لتفسير هذه الرؤية التاريخية والنقدية وتقويم نتائجها ، إلى أن نبدأ بوصف المنهج الذي اتبعه الدكتور يوسف في رصد حياة البارودي ودراسة شعره .

---

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

ويتبين لقارئ هذا التراث الضخم من كتابات المحدثين حول الشعر العربي القديم والحديث ، أنها وليدة منهجين متقابلين من مناهج النقد الحديث :

الأول : منهج يتوخى توثيق الصلة بين الشاعر والشعر والبيئة وظروف الحياة الاجتماعية والسياسية والحضارية ، توثيقاً يجعل من النص الشعري مرآة تنعكس على صفحتها الصافية شخصية الشاعر ، وهمومه الذاتية ، والجماعية ، وظواهر الحياة من حوله من ناحية ، كما تجعل من الشعراء «أسراً فنية» ، تتميز كل أسرة منها بخصائص ذاتية وفنية خاصة ، من ناحية أخرى .

والآخر : منهج تقوم فلسفته النقدية على النظر إلى النص الشعري ، بوصفه بنية لغوية وفنية مستقلة ، وكائنا قد شب عن الطوق ، واستقل بنفسه عن شخصية مُبدعه ، وظروف البيئة التي صنعتْه !

وتنتمي كتابات الدكتور يوسف خليف إلى المنهج الأول ، ويعرف اصطلاحا «بمنهج النقد العلمي» ، وهو منهج قد اتخذ على أيدي رواد الدراسات الأدبية في الجامعة المصرية القديمة ، صيغة جديدة ، يمتزج فيها الجديد الوافد بالقديم الموروث ، ونستطيع لذلك أن نلاحظ فيه عنصرين أساسيين ، ينطوي كل منهما في ذاته على عناصر أخرى فرعية : أحدهما علمي ، والآخر تراثي ويتمثل في منهج جديد أفرزته الحركة العلمية في صورتها التجريبية في فرنسا ، وازدهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وانتقل إلى البيئة المصرية على أيدي المستشرقين من أساتذة الجامعة المصرية القديمة ، وعلى رأسهم الأستاذ «كارلونالينو» أستاذ الآداب العربية ، وتبناه من بعده تلميذه طه حسين ، وصدر عنه في جميع دراساته النقدية عن الأدب العربي القديم والحديث ، بعد صياغته صياغة متطورة أضاف فيها إليه عناصر جديدة ، أجنبية وعربية ، بفضل دراسته في فرنسا ، واطلاعه على أصول هذا المنهج في كتابات «سانت بيف» و «هيبوليت تين» و «برونتيير» ، وغيرهم من أصحاب الاتجاه العلمي في دراسة الأدب ، ومعرفته الوثيقة بأصول الثقافة العربية الموروثة ، ووقوفه على أسرارها .

ونستطيع في اختصار شديد ، تلخيص فلسفة هذا العنصر العلمي في صيغته الفرنسية ، في السعي إلى استخلاص قوانين حتمية عامة ، تحكم الظواهر الأدبية والفنية في نشأتها وتطورها ، تنبثق من قانون الحتمية العلمية وتدور في فلكه . وقد اتخذت هذه المحاولة من التجريب العلمي في دراسة الأدب ، أشكالاً ونتائج مختلفة عند رواد النقد العلمي :

(١) وكانت عند سانت بيف ، محاولة لكتابة ما يسميه «بالتاريخ الطبيعي لفصائل الفكر»

فقد كان يعتقد بأن هناك عائلات «أو فصائل» من النفوس تماماً مثل فصائل التاريخ الطبيعي !

(٢) وعند «برونتيير» محاولة لرد الأجناس الأدبية إلى أصولها التي انحدرت منها .

(٣) كما اتخذت عند «هيبوليت تين» شكل محاولة تجريبية لإثبات ، أو فلنقل لاختبار صحة قانون الحتمية العلمية في دراسة الظواهر الأدبية وتفسيرها وتصنيفها . وتقوم نظريته على ثلاثة أصول ، تتحدد على أساس تفاعلها طبيعة الفن والأدب بعامة هي : الجنس ، والبيئة ، والعصر .

ويقصد «تين» بالجنس تلك الخصائص الفطرية التي تميز مجموعة من الناس ، انحدرت من أصل واحد ، وتنطوي البيئة في نظريته على بيئات مختلفة : طبيعية ، وسياسية ، واجتماعية ، وعلمية «ثقافية» . وهي بيئات - فيمايرى - تحدث تأثيراً على الجنس من خارجه . وإذا كانت البيئة الطبيعية تتميز بدوام تأثيرها ، فإن غيرها من البيئات الأخرى يتغير تأثيرها بتغير ظروفها .

ويعني «تين» بالعصر تلك القوة الموجهة ، أي ذلك التطور الذي تحقق في الماضي ، وما يترتب عليه من تأثير الماضي في الحاضر ، وفي اختصار : إن العصر في نظريته يعني تلك الأصول الفنية التي ورثتها الأجيال المعاصرة من الأجيال الماضية ، واتخذت منها نماذج تحاكيها وتطورها ؛ لتخلق منها شيئاً جديداً !

هذه هي الأصول العامة البارزة لنظرية النقد العلمي كما بسطها النقاد الفرنسيون ، عُنينا بتلخيصها لسببين :

أولهما : أنها أقدم النظريات النقدية التي وفدت على البيئة المصرية على أيدي المستشرقين من أساتذة الجامعة القديمة كما قلنا - إبان النصف الأول من القرن العشرين ، وكان المستشرق الإيطالي «كارلو نالينو» أول من استخدمها في دراسة الأدب العربي القديم ، في كتابه : «تاريخ الآداب العربية . . .» .

وثانيهما : أن هذه النظرية ، في صورتها العربية التي صاغها طه حسين قد سيطرت على الدراسات الأدبية ، ولا تزال تحتفظ بدورها في دراسات المحدثين . وقد حققت بعد طه حسين ، تطوراً آخر يتمثل فيما أضفاه عليها شوقي ضيف ، تلميذه النجيب ، من عناصر فنية ، زاوج بينها وبين العناصر العلمية ، فجعل منها نظرية قادرة على رصد وتفسير التطور الفني للنصوص الشعرية ، على نحو ما حققه في كتابه الرائد عن «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» ، وكتابة ما

يسمى بسير الشعراء في الوقت نفسه !

وتُفضي بنا قراءة الدراسات المتنوعة التي أنجزها الدكتور يوسف خليف عن «الشعراء الصعاليك» ، و«الحياة الأدبية في الكوفة» ، و«ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ، وبحثه الذي بين أيدينا عن «شعر البارودي بين التراث والمعاصرة» ، إلى أن التلميذ قد ترسَّم خُطى أستاذيه في مواجهة النصوص الشعرية القديمة ، من خلال منهج النقد العلمي في صيغته التي آل إليها في دراساتهما عن الشعر العربي القديم : فهو يؤكد دور الجنس والبيئة والعصر بمفهومه الحضاري ، في إنتاج شخصيات الشعراء وتأليف أشعارهم ، ويرى الشعر مرآة صافية ، تنعكس على صفحتها ذات الشاعر وظواهر البيئة وأحداث العصر ، كما أنه يزاوج بين كتابة السيرة التاريخية للشاعر والسيرة الفنية لأشعاره ، كما يحرص على نحو ما نرى في كتابات طه حسين وشوقي ضيف ، على تقويم الشعر بمقاييس تراثية .

- ٢ -

وينبغي لكي يتسنى لنا متابعة المؤلف في دراسته ، أن نخلصها من أسلوبه الشعري الطلي ، الذي يحول بيننا أحياناً ، لجماله وحيويته وعذوبة وَقْعه في النفس ، وبين مواجهة آرائه ومناقشة أحكامه من مثل قوله (٨ و٩) واصفاً ضعف الحركة الشعرية وانقطاع تطورها بعد عصر أبي العلاء المعري :

«لقد كان أبو العلاء شاعر القرن الخامس دون منازع ، بل الشاعر الذي ظل على امتداد القرون المتطاولة من بعده ، يحتل قمة متميزة بين قمم الشعر العربي ، لم يستطع شاعر آخر أن يرتفع إليها ، ثمانية قرون منذ عصره حتى عصر البارودي ، ونهر الشعر العربي في ركود وضحالة نامت معها تياراته ، وجفّت ينابيعه ، وركدت الحياة التي كانت تندفع فيه من قبل ، وتطلعت ضفافه الجُرد لمن يعيد لهذا النهر حياته وعطاءه ، ومواكبته لنهر الحياة ، في حركته الدائبة المتصلة التي لا تهدأ ولا تتوقف . . .

وبعد أبي العلاء وقفت ربةُ الشعر على ضفاف النهر المقدس تبكي آخر ملاّح انطلق به زورقه مع آخر موجة سكنت بعدها الحياة فيه ، وكأنما أوْصَدَت كنوز الشعر أبوابها المسحورة ، وحجبت مفاتيحها عن الشعراء الذين انتشروا في الساحة الفنية حولها ، في انتظار الشاعر العبقري الذي تمنحه هذه المفاتيح ليفتح بها كنوزها المغلقة ، ويفكّ الرّصد الذي وقف دونها يسدّ الطريق ويغلّق الأبواب . . .» .

وقوله : واصفاً استمداد البارودي عناصر فنه من التراث الشعري القديم (١٩) :

«عاد البارودي إلى شعراء العربية الكبار . . متجاوزاً شعراء جيله والجيل الذي سبقه ، الذين رآهم يمثلون انحداراً لم يشهد الشعر العربي مثله من قبل ، طاوياً من ورائه ثمانية قرون من الزمان ، حتى يصل إلى مناجم الذهب الخالص يستمد منها رصيداً ثرياً ، راح يتصرف فيه تصرف المدرك لقيمته ، المقدِّر لأهميته . . ومضى البارودي يقدم لمجتمعه الأدبي هذه المثل الأصيلة في ثيابها التي كانت عليها . . بعد أن ينفض عنها الغبار الذي غشَّاها ، والرماد الذي تكاثف فوقها ليتألق ذهب المناجم القديمة ، ويتوهج جمر النار الخابية . .»

- ٣ -

ونلاحظ ، حين نتجاوز هذه اللغة الشعرية ، أن الباحث قد أقام بناء دراسته على أساس المزاوجة بين السيرة التاريخية للبارودي ، والسيرة الفنية لتراثه الشعري .

وقد دخل إلى كتابة سيرة البارودي التاريخية بتقرير أمرين : الأول ، أن «البارودي قد وجد نفسه في عصر سبقته عصور طويلة من الظلام ، وجد بينه وبين عصور النور آماداً بعيدة» . والأمر الآخر أن العصر الذي ظهر فيه البارودي «كان كل مافيه يتطور ويتحرك في ظل الإعلان الحضاري الذي أطلقه إسماعيل لتكون مصر قطعة من أوربا . وكانت ظروف العصر كلها قد تهيأت لهذا التطور الحضاري البعيد المدى ، وهذه الحركة التي كانت تعمل لتتحول بالمجتمع المصري إلى مجتمع جديد ، يلحق بركب الحضارة الأوربية ، فقد ظهرت الصحافة مع ظهور المطبعة ، ومضت البعثات العلمية إلى أوربا ، لتعود إلى مصر بالعلم والحضارة ، وتوافد على مصر علماء من أوربا ، استقدمتهم الدولة لبناء علمها وحضارتها . . . وأنشئت الأوبرا . . . وارتفعت دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة . . وظهرت حركة للإصلاح الديني والسياسي قام بالدعوة لها . . . . جمال الدين الأفغاني وحمل لواءها من بعده... الإمام محمد عبده .

وقد أنتجت هذه الحياة الاجتماعية المتجددة ـ فيما يرى الباحث ، محمود سامي البارودي : الفارس الذي يريد أن يحقق للحياة المصرية طموحها السياسي ، والشاعر الذي يريد أن يعيد للحياة الأدبية أصالتها الأولى .

وهو يميز في حياته بين ثلاث مراحل أفرزتها الأحداث السياسية والتطورات الاجتماعية : الأولى مرحلة الشباب المبكر ، ويطلق عليها «المرحلة الوردية» وهي مرحلة يراها قد تشكلت تحت تأثير عاملين هما : نشأته في أسرة جركسية تنتمي إلى المماليك الذين كان لهم دور كبير في

مصر وغيرها من البلدان العربية الأخرى ، كفلت له بثرائها أسباب اليسر والرخاء ، وهداه تاريخها إلى إيثار الحياة العسكرية والسياسية على ما عداها . وقد أتاح له ذلك أن يمزج بين اللهو والجد : فيعيش حياة لهو وحب وخمر ، ويتغنى في الوقت نفسه بقيم الفروسية العربية على نحو ما آلت إليه من أجداده المماليك ، وانطبعت في ذهنه من قراءاته في تراث العرب القديم ، شعراً ونثراً ، خاصة شعر «فرسان الصحراء» الذين مزجوا بين حياة اللهو والفروسية في أشعارهم ، فتغنوا بقيم الفروسية ، كما أفاضوا في تصوير حياة الحب واللهو ، على نحو ما نجد في شعر عنترة وشعر غيره من فرسان العرب .

والمرحلة الثانية يسميها الباحث «المرحلة الحمراء» ، ويريد بها تلك الفترة التي شارك فيها البارودي في الحياة السياسية المضطربة بغية إصلاحها ، وهي مرحلة أفضت به إلى المشاركة في الثورة العرابية ، التي كان يعدها الوسيلة المثلى إلى إصلاح الحياة السياسية ، والقضاء على الفساد الذي كان يمارسه الخديوي وحاشيته وحكومته ، وهو صراع انتهى بفشل الثورة ، بعد تدخل الإنجليز واحتلال مصر واعتقال زعماء الثورة ، ومنهم البارودي ، ومحاكمتهم ونفيهم إلى سرنديب . وبذلك تبدأ مرحلة جديدة في حياة البارودي هي ، فيما يسميها الباحث «المرحلة الرمادية» ، وتنتظم فترتين : الأولى فترة النفي ، وقد عانى فيها من الغربة والمرض والوحدة ، والأخرى : فترة العودة إلى الوطن بعد عفو الخديوي عنه . وقد اصطلحت على الشاعر في هذه الفترة الأخيرة أمراض الشيخوخة ومشاعر الفقد وأحاسيس الغربة ، فقد تبين له أن الموت قد ذهب بكثير من أصدقائه ومعارفه الذين كان يأنس إليهم ويسعد بهم في مرحلتيه السابقتين . وقد انتهت حياة البارودي الحافلة ، بالموت في سنة ١٩٠٤ ، بعد أربعة أعوام تقريباً من عودته إلى مصر ، قضاها في بكاء دنياه التي ضاعت منه ، ورثاء أحلامه التي ذهبت أدراج الرياح .

– ٤ –

وقد انصرف الباحث ، بعد أن لخص حياة البارودي في مراحلها المختلفة ، وربطها في كل مرحلة بأحداث عصره ، ورصد أثرها في تكوين شخصيته ، إلى المقابلة بين حياته وشعره مقابلة غايتها تأكيد تصوير هذا الشعر لشخصية الشاعر ، وبيئته وأحداث عصره ، وفي اختصار اعتبار هذا الشعر ، من الناحية التاريخية وثيقة ذاتية ونفسية وسياسية واجتماعية للبارودي ، ومن الناحية الفنية وثيقة تراثية .

فقصيدته الهائية التي نظمها وهو في سن الرابعة والعشرين ، أي في فترة مبكرة من شبابه ،

تعرض علينا صورة اجتماعية للحياة اللاهية التي كان يعيشها ، فيتحدث فيها عمن يسميها ليلى ، مترسماً طريقة أبي نواس في المقابلة بين جدوى الوقوف على الأطلال ، أو الانصراف إلى مواجهة الحياة ، في شكل حانة من حانات الخمر على أيامه ، فيقول :

مالي وللدار من ليلى، أحييها
وقد خلت من غوانيها مغانيها
دع الديار لقوم يَكْلَفون بها
واعكف على حانة كالبدر ساقيها
كم بين دائرةَ أقْوت معالمها
وبين عامرة تزهو بمن فيها
هيهات! ما الدار تشجيني بساحتها
وإنما الدار تشجيني بأهليها!

وينتقل الشاعر من الوقوف على الطلل إلى الغزل القصصي ، فيصف لقاءه بصاحبته ، وخروجها آخر الليل إلى بيتها ، خائفة مضطربة ، فيأخذها متحدياً أحراسها حتى يوصلها إلى بيتها :

فيقول :

حتى إذا رف خيط الفجر وابتدرت
حمائم الأيك تشدو في أغانيها
قامتَ تمَايَلُ سكرى في مآزرها
والروْع يبعثها طوراً ويثنيها
تخشى الضياء وفي أزرارها قمر
يستوقف العينَ حيرى في مجاريها
ثم انثنتْ ويدي قيدٌ لخاصرة
كالخيزرانة ريّا في تثنيها
حتى تجاوزت أحراساً على شرف
يكاد يمنع همَّ النفس داعيها

فيالها ليلة كانت بوصلتها
تاريخ لهو يهيج النفس راويها

وقصيدته اللامية التي صاغها على مثال لامية الشنفرى ، صورة تاريخية ، مع قصائد أخرى عديدة ، لفساد الحياة واضطرابها في مصر قبيل الثورة العرابية وبعدها ، وتجسيد لنفس البارودي الثائرة المتمردة ، ودعوته للثورة عليها وتحطيم سدنتها من الحكام :

لكننا غرض للشرِّ في زمن
أهل العقول به في طاعة الخمل
قامت به من رجال السوء طائفة
أوْهَى على النفس من بؤس على ثكل
من كل وغد يكاد الدست يدفعه
بغضاً، ويلفظه الديوان من ملل
ذلّت بهم مصر بعد العز، واضطربت
قواعد الملك حتى ظل في خلل
بئس العشيرُ وبئسَتْ مصر من بلد
أضحت مُناخاً لأهل الزور والخطل
أرضٌ تأثَّل فيها الظلم، وانقذفت
صواعق الغدر بين السهل والجبل
وأصبح الناس في عمياء مظلمة
لم يخط فيها امرؤ إلا على زلل
لم أدر ما حل بالأبطال من خَوَر
بعد المراس، وبالأسياف من فلل
أصوَّحت شعرات المجد أم نضبت
غُدُر الحميّة حتى ليس من رجل!؟

هيهات يلقى الفتى أمنا يلذ به
ما لم يخض نحوه بحراً من الوهل

فما لكم لا تعاف الضيمَ أنفُسكم

ولا تزال غواشيكم من الكسل!

فبادروا الأمر قبل الفوت وانتزعوا

شكالة الريث فالدنيا مع العجل

وطالبوا بحقوق أصبحت غرضاً

لكل منتزع سهماً ومختتل

عيش الفتى فى فناء الذل منقصة

والموت في العز فخر السادة النُبل

لاتتركوا الجد أو يبدو اليقين لكم

فالجدّ مفتاح باب المطلب الفصل

تفنى النفوس، وتَبْقى وهي ناضرة

على الدهور بقاء السبعة الطّوَل!

وشعره في تصوير غربته في المَنفى ، وحياته بعد عودته إلى مصر «يدور حول محورين أساسيين : ذكريات الماضي الحلوة والمرة : ذكريات شبابه من ناحية ، وذكريات الثورة من ناحية أخرى ، ثم البكاء على الأعزاء الذين رحلوا عن الحياة بعيداً عنه ، أهله وأصدقائه . «وهو شعر كثير متنوع صاغه البارودي مثل سابقه ، على مثال أشعار قديمة معروفة ، اختارها من تراث هذا الشاعر أو ذاك . ونجتزئ من هذا الشعر الذي أورده الباحث أبياتاً من داليته التي أقام بناءها المجازي على صور مستعارة من الشعر القديم :

ابيت عليلاً في سرنديب ساهراً

أعالج ما ألقاه من لوعتي وحدي

أدور بعيني لا أرى وجه صاحب

يريع لصوتي، أو يرق لما أبدي

ومما شجاني بارق طار موهناً

كما طار منبثّ الشرار من الزند

يمزق أستار الدُّجُنَّةِ ضوؤه
فينقلها من بين غور إلى نجد
أرِقت له والشهب حيرى كليلة
من السير، والآفاق حالكة البرد
فبت كأني بين أنياب حية
من الرُّقط، أو في بُرثنَيْ أسدٍ ورد
أقلب طرفي، والنجوم كأنها
قتير من الياقوت يلمع في سرد

خليليَّ! هذا الشوق لا شك قاتلي
فمِيلاً إلى «المقياس» إن خفتما فقدي
ففي ذلك الوادي الذي أنبت الهوى
شفائيَ من سقمي، وبرئيَ من وجدي!

وكما يقابل الباحث بين مضامين شعر البارودي وأحداث حياته ، فإنه يقابل بين الحكم والأمثال التي تنتشر فيه انتشاراً وبين حياته ، مقرراً أن هذه الحكم تتخذ في كل مرحلة شكلاً بعينه يفلسف عن طريقه موقفه من الناس والحياة من حوله .

وقد انتهى الباحث من هذه المقابلة بين حياة البارودي وفنه إلى تقرير هذه الحقيقة وهي «مواكبة شعره لحياة عصره وأحداث حياته ، وتعبيره عن نفسه وشخصيته على اختلاف المستويات التي مرت بها مراحل حياته الثلاث ، أو على حد تعبير العقاد «ظهور الشخصية البارودية» في شعره !

وقد زاوج الباحث بين الدراسة التاريخية لشعر البارودي والدراسة الفنية ، وهو يقيم الدراسة الفنية على ملاحظة أصلين عامين صدر عنهما البارودي في أشعاره ، هما التراث والمعاصرة :

وتتمثل النزعة التراثية في شعر البارودي في تقليد لغة الشعر القديم وأساليبه ، واستعارة صوره الفنية ، ومعارضة كثير من قصائده المشهورة . وقد عبر البارودي نفسه عن اتجاهه إلى تقليد الشعر القديم في هذه الأبيات :

مضى حسنٌ في حلبة الشعر سابقاً
وأدرك لم يسبق ولم يال مسلم
وباداهما «الطائي» فاعترفت له
شهود المعاني بالتي هي أحكم
وأبدع في القول «الوليد» فشعره
على ما تراه العين وشي منمنم
وأدرك في الأمثال «أحمد» غاية
تبذُّ الخطى، ما بعدها متقدّم
وسرْتُ على آثارهم، ولربما
سبقتُ إلى أشياءَ، والله أعلم

وقد أخذ الباحث ، في صفحات كثيرة ، يرصد ظواهر هذا التقليد في لغته وأساليبه وصوره ، ومعارضاته لقصائد من الشعر القديم ، مقابلاً بين هذه الظواهر وأصولها في شعره وشعر القدماء !

وتتمثل المعاصرة ، فيما يرى الباحث ، فيما أنتجته النزعة التراثية من وصل أشعاره بأشعار القدماء من ناحية ، ووصلها «وصلاً صادقاً أميناً بحياته وعصره ، بكل ما مر به فيهما من تجارب ومشاعر وأحداث» من ناحية أخرى ! وقد أتاح ذلك للبارودي أن يخلص «القصيدة» العربية من «... الدوران في الأغراض الضيقة المبتذلة ، ومن شعر المناسبات الرخيصة والمجاملات التافهة... ومن أثقال المحسنات البديعية وقيودها الغليظة ، التي لم يكن للشعراء من قبله شغل إلا بها ، ... مما باعد بينهم وبين تحقيق رسالة الشعر الفنية...» !

– ٥ –

حاولنا في الصفحات الماضية وصف المنهج الذي اتبعه الدكتور يوسف خليف في بحثه ، ورصد النتائج التي توصل إليها من خلاله . ونريد الآن أن ندخل في حوار حول بعض القضايا والأفكار التي تحتاج ، لجدتها وأهميتها ، إلى مناقشة ؛ وهي أفكار وقضايا يتصل بعضها بقيمة هذا المنهج في دراسة الفن عامة والشعر خاصة ، ويتصل بعضها الآخر بالبارودي حياته وشعره .

وفيما يتصل بمنهج النقد العلمي ، فقد كان ظهوره في فرنسا ، نتيجة لتطور العلوم

التجريبية التي تخضع لقوانين حتمية ، ومن ثم فإن هذا المنهج يقوم في أصله على ما يسمى «الحتمية العلمية» ، وهي حتمية تتمثل في أن المبدع نتاج الظروف البيئية على اختلافها وتنوعها ، وأن الفن نتاج المبدع الذي شكلته البيئة على هذا النحو أو ذاك ، وفي اختصار ، إن الأدب مرآة لنفس الأديب وظواهر البيئة ، كما أنه وثيقة تاريخية واجتماعية وسياسية . وقد أغرى ذلك الدارسين للأدب بالبحث عن هذه العناصر في النص الأدبي ، ومقابلة معانيه بظواهر البيئة والتاريخ والواقع والسياسة ، ونفس المبدع وسلوكه ، وسقطت بذلك الدراسة الفنية القائمة على تحليل الأساليب ورصد وسائل الشعراء إلى التعبير عن المعاني من أيديهم ! وقد سيطر هذا المنهج على دراسة الأدب العربي القديم والحديث منذ أواخر النصف الأول من القرن العشرين ، أي منذ إنشاء الجامعة المصرية القديمة «الأهلية» ، ولا يزال يسيطر على هذه الدراسات حتى الآن ، وأنتج على يدي طه حسين وتلاميذه دراسات خصبة اتخذت ، في أكثر الأحيان ، شكل كتابة تاريخ للأدب العربي ، وبناء سير لشعرائه وكتَّابه . وفي الحق فإن طه حسين وشوقي ضيف ويوسف خليف وغيرهم ، من أساتذة الأدب العربي من تلاميذ طه حسين ، قد تطوروا بهذا المنهج ، بإضافة عناصر فنية إلى قوانينه العلمية ، خففت من صرامته العلمية في أصله الفرنسي ، غير أنه ظل يعاني من عنصر «الحتمية العلمية» ، كما أن هذه العناصر الفنية ظلت تدور في فلك الذوق النقدي والبلاغي القديم ، ولم تقترب من دراسة أبنية النصوص الشعرية ، على وجه الخصوص ، دراسة لغوية وأسلوبية ، تكشف عن طبيعة الأداة التعبيرية والتصويرية التي كان الشعراء القدامى يوظفونها في بناء قصائدهم الشعرية والتعبير عن رؤاهم ! ولدينا نماذج كثيرة من هذه الدراسات ، منها دراسات طه حسين المعنيّة بكتابة «سير الشعراء» ؛ ودراسات شوقي ضيف المعنيّة بكتابة تاريخ اجتماعي وفني وسياسي للشعر العربي القديم ، في مسيرته الطويلة من الجاهلية إلى العصر الحديث ؛ ودراسات يوسف خليف التي تجري في نفس الدرب ، ولكنها تحرص في الوقت نفسه على أن تقيم توازناً بين ظواهر البيئة والتاريخ والسياسة وغيرها من أصول المنهج العلمي ، وبين العناصر الفنية الخالصة .

وقياساً على ما ذهبنا إليه من أمر هذا المنهج فإن النتائج المنبثقة من المقابلة بين حياة البارودي وفنه الشعري ، تصبح موضع شك من حيث تصويرها الصحيح لشخص البارودي وأحداث حياته ، ذلك أن الواقع في صورته الحقيقية ، يستحيل إلى واقع مختلف ، أو بمعنى آخر إلى «واقع فني» ! والواقع الحقيقي ليس غاية في ذاته ، ولكنه وسيلة موضوعية يعبر الفنان من خلالها عن رؤيته لأحداث الحياة من حوله . فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة الفنية حقيقة أخرى

تراثية ، تتمثل في أن البارودي الشاعر قد استعار عناصر قصائده على اختلاف موضوعاتها ومناسباتها ، لغةً وصوراً وأساليب تراثية ، أمكننا أن نتصور إلى أي مدى تخفّت عواطفه الحقيقية وراء قناع كثيف من الموروث اللغوي والتصويري ، الذي كان يجتلبه اجتلاباً من شعر عصور سحيقة في القدم بالقياس إلى عصره - ويحتفظ له ، في الوقت نفسه ، بدلالاته القديمة ! ومن ثم فإن «الأنا» الدائرة في أشعاره هي «أنا» الشاعر القديم ، أو «أنا» المعجم اللغوي ؛ وعالم شعره الفني ، بأحداثه ومواقفه ، هو عالم الشعر القديم ، بصراعاته القبلية وأحزابه السياسية ، وخيله وسيوفه ورماحه ، ومعاركه وفرسانه ، وحكمه وأمثاله ! وفي اختصار إننا أمام صورة ملفّقة لحياة البارودي وشخصيته ، منبتّة من الواقع الحقيقي الذي كان يعايشه ، ولسنا أمام «صورة بارودية» خالصة على نحو ما كان يزعم العقاد في مثل قوله :

«إن مقومات الشخصية البارودية قد بزغت من وراء حجب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح ، فعرفنا الرجل من شعره على صورة كالتي عرفناه بها من سيرته وأخباره... وإن موضع التفوق البارز في شعر البارودي أنه قد ارتقى التعبير عن الشخصية ، هذا المرتقى الرفيع في عهد كان حسب الشاعر فيه أن يُحكم الصناعة ، وينقل الخواطر...»

وما كان يردده محمد حسين هيكل في كتاباته من أن «شعر البارودي حياته... وديوانه في مجموعه صورة للعصر الذي عاش فيه ، والبيئة التي أحاطت به ، والنهضة المتوثبة في الحياة من حوله...» !

ولعل هؤلاء جميعاً قد تأثروا بقول البارودي :

فانظر لقولي تجد نفسي مصورة
في صفحتيه، فقوْلي خط تمثالي!

وليس معنى ما نقوله أن البارودي لم يعبر في أشعاره عن مواقفه من الحياة والناس من حوله على نحو ما يفعل الشعراء ، ولكن معناه أنه قد استعار لهذا التعبير لغة شعرية ، بمعجمها ومضامينها ومجازاتها ، من صنع شعراء آخرين ، فاختلطت ، لذلك ، أحداثه بأحداثهم ونفسه بأنفسهم اختلاطاً غريباً . ونتساءل ، على سبيل التمثيل ، عن صوت الشاعر الذي نسمعه في هذه الأبيات الغزلية : أهو صوت الشاعر الجاهلي امرئ القيس ؛ أم صوت الشاعر الأموي عمر ابن أبي ربيعة؟ أم العباسي أبي نواس؟ إنه في الحقيقة هؤلاء جميعاً :

فخلّ هذا، وخذ في وصف غانية
سَرَتْ بحلوان في قلبي سواريها

ريّانة القدِّ، لو أن الضجيع لها
خاف العيون عليها، كاد يطويها
في نشوة الخمر سرٌّ من مراشفها
وفي الأراكة شكل من تهاديها
ياليلةً بِتّ أُسقى من بنانتها
ومن لواحظها خمراً، ومن فيها
أحييتها، وأمتُّ النومَ معتصماً
بلذة لا يكاد الدهر ينسيها
حتى إذا رف خيط الفجر وابتدرتْ
حمائم الأيك تشدو في أغانيها
قامت تمايلُ سكرى في مآزرها
والروعُ يبعثها طوراً ويثنيها
تخشى الضياءَ وفي أزرارها قمر
يستوقف العينَ حيرى في مجاريها
ثم انثنت ويدي قيد لخاصرةٍ
كالخيزرانة ريّا في تثنيها

حتى تجاوزْتُ أحراساً على شرف
يكاد يمنع همّ النفس داعيها!
وحركتُ حلقاتِ الباب فانفتحت
عن ساحة سكنتْ فيها تراقيها
فعدتُ والعينُ غرقى في مدامعها
والقلب في لوعة تنزو نوازيها
فيالها ليلةً كانت بوصلتها
تاريخَ لهو يهيج النفس راويها!

وقد كشف يوسف خليف ، في صفحات البحث المختلفة عن هذه الأصول التراثية في شعر البارودي : لغةً وصوراً ومعاني ، واهتم بصفة خاصة بمقابلة القصائد التي احتذى البارودي

فيها قصائد قديمة ، بنظائرها في الشعر القديم ؛ ولكنه تلطف في نقد هذا الاتجاه الغالب على شعر الشاعر فوصفه بأنه نزعة بدوية «انحدرت إليه من كثرة معايشته للتراث القديم ، وحلمه بالفارس العربي القديم... بكل مافيه من مثالية احتفظ التاريخ والشعر العربي بصورة قوية منها» . وهي صورة تتراءى الفروسية العربية من خلالها ، مزاجاً عبقرياً من الشجاعة والفتوة والمروءة والنجدة والكرم ، وأيضاً من الحب والخمر والصيد والاستمتاع بالطبيعة ، وفي عبارة مختصرة التمسك بالمثل العليا والقيم الرفيعة من ناحية ، والاستمتاع بالحياة بكل مافيها من متع «من ناحية أخرى» ! ويعتمد في تأكيد هذا الحب على اعتراف البارودي في نونيته التي قالها في منفاه ، بضيقه بحياة المدينة ، وإيثاره لحياة البادية ، ومنها قوله :

محا البين ما أبقت عيون المها مني
فَشِبْتُ ولم أقض اللُّبَانةَ من سنّي!

فإن لم تجد في المدْن ماشئت من قِرًى
فأصْحِرْ فإن البيد خير من المدن
صحارٍ يعيش المرءُ فيها بسيفه
شديدَ الحُميّا غير مغضٍ على دمن
وأي حياة لامرئ بين بلدة
يظل بها بين العواثن والدّخن
لعمري لكوخٌ من ثُمام بتلعة
أحبّ إلى قلبي من البيت ذي الكنّ
وأطرب من ديك يصيح بكُوة،
أراكيّةٍ تدعو هديلاً على غصن
وأحسن من دار وخيمٍ هواؤُها
مبيتُك من بحبوحَةِ القاعِ في صحنِ
ترى كل شيء نُصب عينيك ماثلاً
كأنك في دنياك في جنّتي عدْن
تدور جيادُ الخيل حولك شُزَّباً
تجاذبُ أطرافَ الأعنّة كالجنّ

إذا سمعتْ صوت الصريخ تنصّبت

فتدرك مالا تبصر العين بالأذن!

فتلك لعمري عيشة بدوية

موطّاة الأكنافِ راسخةُ الركن

وقد امتدت هذه «النزعة البدوية» إلى أغراض شعره جميعاً : الوصف ، والغزل ، والمديح ، والرثاء ، والحكمة ، والمثل ، لغةً ومعاني وصوراً كما قلنا من قبل ، حتى تحولت به إلى تقليد خالص لقصائد الشعر القديم ، واحتذاء تام للغته وصوره ومعانيه . ولا نظن أن حب البارودي لحياة البادية يكفي وحده لتعليل هذه الظاهرة الفنية الغالبة على شعره ، وهو حب على كل حال يدخل في باب التقليد ، فقد كان يؤثر على عكس ما جاء في قصيدته ، العيش في أجمل أحياء القاهرة المتميزة بقصورها ، والغنية بحدائقها الظليلة . ولعل من بين ما يؤكد أن هذه «النزعة البدوية» من قبيل الاحتذاء الفني الخالص ، أن البارودي يتراءى في قصيدته التي استقبل بها الخديوي إسماعيل عند عودته من الآستانة لتولي حكم مصر ، شاعراً جاهلياً في معجمه وأسلوبه وصوره ومعانيه ، فيرى في موكب الخديوي رحلة صحراوية من نوع تلك الرحلات «الخيالية» ، التي كان الشعراء الجاهليون يفتتحون بها قصائدهم على نحو ما هو معروف - ونجتزئ منها هذه الأبيات :

أقول لركبٍ مُدْلجين هفتْ بهم

رياحُ الكرى مِيل الطّلى والعمائم

تجدّ بهم كوم المهارى لواغبا

على ما تراه، راميات المناسم

تصيح إلى رجْع الحداء كأنها

تحنّ إلى إلفٍ قديمٍ مصارم

ويلحقها من روعة السوط جِنّةٌ

فتمرق شعثاً من فجاج المخارم

لهن إلى الحادي التفاتةُ وامقٍ

فمن رازحٍ مُعيٍ، وآخرِ رازم

ألا أيها الركب الذي خامر السُّرى

بكل فتى للبين أغير ساهم

قفا بِي قليلاً وانظرا بيَ أشتفي
بلثم الحصى بين اللّوى فالنعائم

كما يتراءى لقارئه ، في قصيدة أخرى ، شاعراً جاهلياً يقطع الصحراء الموحشة على ظهر ناقة «أسطورية» لا تمل ولا تتعب ، فيقول :

بر وعاء المسامع ما تمطّت
بحمل بين سائمة مخاض
خرجتُ بها على البيداء وهناً
خروج الليث من سدف الغياض
تقلّبُ أيديا متسابقاتٍ
إلى الغايات كالنبل المواضي
مددت زمامَها والصبح باد
فما كفكفتها والليل غاضي

أحال السير جدَّتها رماداً
فراحت وهي خاوية الوفاض
وماكانت لتسام غير أني
رميت بها اعتزامي واعتراضي
هتكت بها ستور الليل حتى
خرجت من السواد إلى البياض

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نعرض نماذج من هذه القصيدة أو تلك ، فلا تخلو قصيدة واحدة في ديوانه من هذه اللغة والصور والمعاني البدوية - فالغزل ، وهو فن ذاتي خالص ، ينبثق ، في أكثر الأحيان ، من تجارب خاصة يوظفها الشعراء أحياناً في التعبير عن مواقفهم من الحياة والناس في أيامهم ، لم ينج ، هو الآخر ، من غزو «النزعة البدوية» التي أحالته إلى تجارب «غيرية» عملت على تزييف الطاقة العاطفية التي تنساب في لغته وصوره ومعانيه ، لأنها مثل غيرها ، عواطف مجتلبة صنعها الشعراء القدامى من جهة ، والمعجم اللغوي المستعار من جهة أخرى :

فهو يكثر من ترديد الأسماء الموروثة التي تدور في أشعار القدامى من مثل : ريا ، وليلى ولمياء ومية... كما يحن ، في غزلياته ، إلى مغانيهم ، في مثل قوله :

أحنّ إلى وادي النقا، ويسرني
على بعده أن تستهل سعوده
وأصْدُقه ودّي، وإن كنت عالماً
بأن النقا لم يَدْنُ مني بعيده
مغانُ هوى تجري بدمعي وهاده
وتشرق من نيران قلبي نجوده
تضنّ بإهداء السلام ظباؤه
وتكرم مثوى الطارقين أسوده!
تساهم فيه البأس والحسن فاستوت
ضراغمه عند اللقاء، وعيده
تلاقت به أسيافه ولحاظه
ومالت به أرماحه وقدوده
فكم من صريع لاتُداوى جراحُه
وكم من أسير لا تُحلُّ قيوده
وفي الحي ظبي إن ترنمّتَ باسمه
تنسّرَ واشيه وهاج حَسُوده

تأنق فيه الحسن فامتدَّ فرعُه
إلى قدميه، واستدارت نهوده
فللمسك ريّاه، وللبان قدُّه
وللورد خدّاه، وللظبي جيده!

وعلى هذا النحو من التكلف يمضي البارودي ، في «احتذاء» الغزل القديم !

- ٦ -

ولعل أخطر ما أنتجته هذه «النزعة البدوية» في شعر البارودي ، هو «ظاهرة التلفيق» على

نحو ماتتبدّى في اللغة والصور والمعاني – ونختار من هذا التلفيق لوحتين من قصيدتين : يصور في الأولى رحلة قطار ركبه من القاهرة إلى «الدقهلية» ، حيث ضيعته الجميلة التي لاذ بها بعد استقالته من الوزارة ، وهو يخصصها لوصف القطار ، هذه الوسيلة الجديدة للسفر ، فيقول :

ولقد علوتُ سراةَ أدهمَ لوجرى
في شأوه برق تعثّر أوكبا،
يطوي المدى طيَّ السجلّ، ويهتدي
في كل مهمهة يضل بها القطا،
يجري على عجل فلا يشكو الوجى
مدّ النهار، ولا يمل من السُّرى!
لا الوخد منه ولا الرسيم ولا يرى
يمشي العرضْنةَ أو يسير الهَيْذبى!
ريان ملءَ ضلوعه، لكنه
يشكو بزفرته لهيباً في الحشا،

مازال ينهج في المسير طرائقاً
تدع الجياد مقيدات بالوجى،
حتى وصلت إلى جنابٍ أفْيَحٍ
زاهي النبات بعيد أعماق الثرى!

فالقطار يتراءى للبارودي في هذه اللوحة التراثية جواداً غريباً ، بناه الشاعر بناء خاصاً ، فقد حشد له كل صفات الخيل الأصيلة من القوة والسرعة والضخامة ، وأحاطه ببيئة صحراوية استعار مكوناتها من موروث الشعر القديم : من الصحراء والوجى والسرى والوخد والرسيم والعرضنة والهيدبى ، ولولا أنه ذكر في البيت الثالث أنه حصان «يجري على عجل...» ماعرفنا أنه يصف «قطاراً حديدياً» لاحصاناً حيوانياً !

ويرصد في اللوحة الأخرى موقف وداع تقليدي يكثر وروده في الشعر القديم ، وعلى الرغم من أن الذين يودعهم قد رحلوا على «الوابور» فإنه يحشد في اللوحة معجماً لغوياً وتصويرياً ، هو نفسه المعجم التراثي الذي تتردد عناصره في الشعر القديم ، من «البين والجمال التي تزم وتشد ، والغمام الذي يشبه به سير القطار» ، وأخيراً سعد هذا الراعي القديم الذي

يضرب به المثل على سوء رعي الإبل في قولهم : «ما هكذا يا سعد تورد الإبل» ! يريدون به كل من يجانبه الصواب في أداء الأعمال ! ومن الغريب أنه يستعير «نعيب الغراب» لصوت القطار ، رمزاً عن رحيل الأحبة وفراق الأصحاب :

هو البين حتى لا سلامٌ ولا ردُّ
ولا نظرةٌ يقضي بها حقَّه الوجد
لقد نعب «الوابور» بالبين بينهم
فساروا ولا زمُّوا جمالا ولا شدوا
سرى بِهِمُ سيرَ الغمام، كأنما
له في تنائي كلّ ذي خُلّةٍ قصد
فلا عين إلا وهي عينٌ من البكا
ولا خد إلا للدموع به خد
فيا سعدُ حدِّثني بأخبار من مضى
فأنت خبير بالأحاديث يا سعد!

ولا نبالغ حين نقول إن التلفيق التصويري واللغوي والمعنوي أصل من أصول شعر البارودي ، وهو أصل رأينا يوسف خليف يحتج له ويبرره ، ويراه خلقاً جديداً للقصيدة العربية الحديثة ، «يتواصل فيه القديم مع الجديد ، والماضي مع الحاضر ، والتراث مع المعاصرة والبداوة مع الحضارة ، من خلال «القصيدة البدوية الحضرية ، التي أصلها المتنبي من قبل ! ويراه العقاد ممثلاً قديراً «لبس دور الشاعر البدوي ، فوفاه لغةً وشعوراً وزياً وحركة ، وخلقه خلقاً جديداً ، وجعل له تمثالاً من نفسه وحياته ، وأصبح مبتكراً في هذا الدور الذي أخذه ، كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله...» !

ونعتقد ، على عكس هذه الأحكام وغيرها ، بأن الذين يُطرون دور البارودي ، ويضعونه على رأس «مدرسة إحياء الشعر العربي» في العصر الحديث ، يصدرون عن مواقف قومية أكثر من صدروهم عن مواقف فنية ، فقد كانت هناك حاجة ماسة لمواجهة الاستعمار الغربي ، الذي انقض على الشرق العربي بعد خروج تركيا ، يريد استعماره ، ومن ثم فقد أحسَّ العرب في كل مكان بالحاجة إلى العودة إلى التراث ، يعتصمون به من غزو الفكر الغربي والحضارة الغربية من ناحية ، ويؤصلون به شخصيتهم العربية من ناحية أخرى . كما نعتقد أن انحياز البارودي إلى «احتذاء» التراث الشعري للقدماء قد أسهم ، مع عوامل أخرى ، في بطء تطور الشعر العربي

الحديث ، وخلق قناعة فنية ، تتمثل في أن التجديد يجب أن يتم في إطار القديم ، وفي عبارة أخرى أصبحت «الصيغة الملفقة» التي بناها البارودي من التراث القديم ، هي الصيغة المثلى التي التزم بها الشعراء المحدثون ، وهي صيغة لا تزال تعيش جنباً إلى جنب مع الصيغة الجديدة في حركة الشعر الجديد . وتذكرنا هذه الصيغة بشعر شاعر عباسي راد هذا الاتجاه التلفيقي في أشعاره ، هو مهيار الديلمي . وفي اختصار ، إن البارودي يبدو وكأنه شاعر قديم ، جاهلي أو عباسي ، رحل عصره ونسيه بيننا ! . .

ولا يسعني ، في ختام هذا التعليق ، إلا أن أحيّي صديقي العالم الأستاذ الدكتور يوسف خليف ، على دراسته العميقة وآرائه الجديدة ، التي كشفت عن حقائق ، في شعر البارودي ، لم نكن نعرف عنها شيئاً واضحاً من قبل .

□ د . سليمان الشطي – رئيس الجلسة □

شكراً للدكتور إبراهيم عبدالرحمن على هذا التعقيب العلمي ، الذي نتمنى أن تثرى هذه الندوة بمثله ، وسنبدأ الآن بفتح المجال للمناقشة ، أولاً نعطي فرصة لزملائنا الذين حضروا للمشاركة والإدلاء بآرائهم ، ويبقى لنا من الوقت إذا التزمنا بدقة الوقت ما يقارب (٤٥) دقيقة ، نرجو أن نتمكن من ضبطها ، حتى نتيح الوقت الكافي للجلسة التي تعقب جلستنا هذه .

هناك بعض الأمور التنظيمية التي سأقترحها عليكم ، وأرجو أن تنال رضاكم ، أتمنى أن نعطي لكل متحدث ثلاث دقائق – إن سمحتم أو وافقتم ، ثلاث دقائق لكل متحدث ، وسنتبع أسلوب جمع الأسماء أولاً ، وعندما تكتمل نبدأ بإعطائها الفرصة لمدة ثلاث دقائق حسب الترتيب .

وإذا أتيحت لنا الفرصة لفتح المجال مرة أخرى ، فمن الممكن أن نفتحه بحدود الوقت ، وسنترك خمس دقائق بعد انتهاء المناقشة للباحث وكذلك للمعقب ليعقبا إن أرادا التعقيب بعد ذلك ، ولنأخذ استراحة قصيرة .

□ الأستاذ/ خالد الشايجي □

رغم أننا قد استمتعنا بهذه الندوة ، إلا أن الأستاذين الباحث والمعقب قد أوقعانا في حيرة ، فالباحث تحدث عن مفهوم المعاصرة ، ودور البارودي في المزج بين التراثية وبين المعاصرة ، أي بين الماضي والحاضر . ويعتقد الباحث ، بأن البارودي رد الشعر إلى مساره الصحيح ، بينما المعقب يعتقد غير ذلك ، ونحن في الواقع نريد أن نعرف دور البارودي الحقيقي ، وموقفه من

المعاصرة ، وما اتصلت به هذه المعاصرة إلى الساحة الأدبية في الوقت الحالي . ودور الشعر في الوقت الحالي في ربط هذا الحاضر بالجذور ، أو في اللغة العربية الصحيحة المطلوبة للتعبير الواقعي عن الذات . وفي الحقيقة ، أنا أريد أن أعرف دور البارودي الحقيقي في المعاصرة المقصودة في هذا البحث .

□ دكتور/ ماهر حسن فهمي □

تساءل الباحث لماذا لم يظهر خلال عدة قرون شاعر كالبارودي ، ورأى أن هذا يرجع إلى الموهبة الإلهية ، التي عجز الناس عن تفسيرها إلى الآن ، وإلا فلماذا لم يظهر مع البارودي آخرون؟ . .

والحقيقة أنه بعد القرن الخامس ، بدأت الأمة الإسلامية بالانحدار ثقافياً واجتماعياً ، ومن هنا انحدرت الحياة الأدبية ، وما كان من الممكن أن تنهض إلا بعد أن تنهض الأمة مرة ثانية . لأن الأمم لها أعمار - كما يقول ابن خلدون - كالإنسان ، بعد الشيخوخة تبدأ مرة ثانية ، وهذا هو الذي حدث ، عندما بدأت النهضة ، بدأت دماء الحياة تسري في جسم ، الأمة ، وكان لابد أن يظهر الشاعر الذي يحرك هذه الحياة الأدبية .

هناك نظريتان : النظرية الأولى ترى أن العبقرية سمات خاصة في الإنسان ، وهي نظرية «لامبروزو» ونظرية «كارلايل» في كتابه «الأبطال وعبادة الأبطال» . والنظرية الثانية باختصار ترى أن العبقرية هي إفراز اجتماعي ، وأن الأزمنة العظيمة هي التي تولّد العظماء ، وهي نظرية «هيغل» و«ماركس» ، ومن هنا جاءت فكرة البديل ، لأنه لو لم يقم نابليون بدوره في الثورة الفرنسية ، لكان هناك بديل ، ولذلك أنا أقول : لو لم يظهر البارودي ، لظهر آخر يحوّل مجرى التيار ، لأن الحياة كانت فعلاً قد نضجت ، والمرحلة كلها في تحول ، ولابد أن يظهر الشاعر الذي يقود هذا التحول . . . لماذا البارودي بالذات؟ . . . ربما لأنه استوعب التراث ، ولأنه تخلص من تأثير المعاصرين ، ولأصالة طبعه .

النقطة الثانية التي أثارها الأستاذ المعقب ، أنا أريد أن أجمع بين الفكرتين ، فالمعقب يرى أن الفكرتين في ضبط البيئة وحتمية البيئة هما الأساس ، بينما يرى الباحث العبقرية ، وأنا أقول بالنظريتين معاً ، إنه لا عبقرية دون بيئة ، ولا بيئة دون عبقرية . نقطة أخرى أثارها المعقب ، أن احتذاء البارودي للشعر القديم ، ربما أخرَّ هذا التطور ، فخطوات التطور كانت بطيئة ، أو جعل خطوات التطور أكثر بطئاً ، وأظنه يلمح لحركة الديوان التي ماتت في مهدها ، وحركة الديوان ما

كان من الممكن أن تعيش ، لأن النبتة التي أراد أصحاب الديوان أن يزرعوها في التربة المصرية ، هذه التربة لم تكن مهيأة في عصر شوقي ، وهو يمد جناحيه في مرحلة مصر ، في البحث عن الشخصية بعد الاستعمار ، وبعد صدمة الاستعمار - وبعد بداية الإفاقة من صدمة الاستعمار . . كان لابد من ظهور الشاعر الذي يحاول البحث عن مصر ، عن الشخصية المصرية ، هل مصر تنتمي إلى مصر للمصريين؟ ... أو للنهضة الفرعونية؟... هل مصر تنتمي لثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط؟... هل مصر تنتمي للعروبة؟... هل مصر تنتمي للأمة الإسلامية؟... ومن هنا كانت هذه الدوائر التي تحدثنا عنها ، هي كانت دوائر حقيقية بشعره ، ووجدت مصر نفسها بانتمائها العربي الإسلامي ، ومن هنا عندما كان شوقي يردد باسم العروبة كلها :

وللحرية الحمراء باب

بكل يد مُضَرَّجة يُدق

كانت الجماهير تردد معه هذا ، وما كانت الجماهير مستعدة في هذه المرحلة أن تردد مع شعراء الديوان :

تمهل يانسيمُ ولاتكدُر

نعاسَ النهر بالهمس الضعيف

فالبارودي ما كان له أن يكون غير ما كان . شاعر يتأثر بالتراث ، ويحاول ـ من خلال هذا التراث ـ أن يعبر عن عصره ، ثم يأتي شوقي ليخلص الصياغة العربية من بداوتها ، وليحاول خطوة في طريق التجديد عن طريق المسرحيات أو ما إلى ذلك .

□ دكتور منصور الحازمي □

وأنا استمع إلى أستاذي د . يوسف خليف عادت بي الذكرى إلى أكثر من ثلاثين عاماً مضت ، عندما كنت طالباً في جامعة القاهرة... فلا نريد أن نغير من طبع د . يوسف خليف الآن بظهور المدارس الجديدة... ولكن أقول إن هناك ملاحظات على بعض ما ورد في محاضرة أستاذي... أود أن أستوضحه فيها...

ورد في البحث مصطلح عصور الظلام ، ونحن قد تحاشينا أن نَصِم العصور العربية المتأخرة بعصور الظلام ، تمشياً مع «دارك إيجز» Darke الذي نعرفه في عصور أوروبا ، فلذلك أنا لا أحب في الواقع هذه الكلمة ، وقد غيرناها في قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود ، وقلنا فلنسمِّ هذه العصور : الأدب من القرن السابع إلى القرن الثاني عشر ، تجنباً للإحراج .

الناحية الثانية : الامتداد الزمني ، ثمانية قرون ، فهل يمكن أن يعتد به في تقدير البارودي؟ وهل إنه قفز هذه الثمانية قرون إلى القرون القديمة؟... أو ليس التراث هو المحطة الأساسية التي ينطلق منها أي شاعر في الواقع ، بغض النظر عن هذا الامتداد الزمني؟... فالزمن هنا في الواقع هو نسبي ، ليس له أي تقدير في رأيي... ثم إنني أقول مع الدكتور ماهر حسن فهمي : لو لم يظهر البارودي ، أما كان من الممكن أن يظهر شاعر عربي آخر؟... لا سيما وأن الظروف المحيطة كما قال الباحث مهيأة لظهور هذا الشاعر .

ثم ماذا عن الشعراء في البلدان العربية الأخرى؟... في الواقع نحن نركز على البارودي ، وننسى أن هناك شعراء عرب ظهروا في بلدان متفرقة ، وأذكر ما قاله الدكتور طه حسين في كتابه عن الأدب في الجزيرة العربية ، كان يشيد في الواقع ، وينوّه بالشعراء الذين ظهروا حول دعوة الشيخ محمد عبدالوهاب... أين هؤلاء الشعراء مثلاً؟...

ثم أيضاً : الألوان الثلاثة ، إذا سلمنا بصحتها (الوردية والحمراء والرمادية) ، في الواقع إن الرمادية في رأيي تدل على عدم الثبات على المبدأ ، فلماذا لم نسمِّها «المرحلة السوداء» مثلاً؟... يمكن أن تكون التسمية أفضل .

□ دكتور نعيم اليافي □

أود أن أثير بعض القضايا النقدية ، وهذه القضايا النقدية التي تثيرها ندوتنا اليوم تتعلق بأفق القراءة لدينا اليوم قراءتان مختلفتان لشعر البارودي ، وربما سنشاهد غداً قراءات متعددة أيضاً ، أليس جديراً بنا أن نحدد بعض المفهومات الأولية حتى نستطيع أن نناقش في القضايا النقدية؟...

لقد أثار الباحث مفهوم التراث ومفهوم المعاصرة ، هذه قضية إشكالية كبيرة ، حددها من خلال مفهوم القديم والجديد ، هنالك مفهومات كثيرة لقضية التراث ولقضية المعاصرة ، وأعتقد أن رؤية المعقب تختلف عن هذا الموضوع .

إلى جانب قضية المفهومات وقضية المصطلحات ، تأتي هذه التقسيمات المرحلية التي قسّمها الباحث ، أليست هذه التقسيمات ، سواء امتدت إلى البنية الفنية أو إلى الموضوعات ، هي مراحل متداخلة لا يمكن الحسم فيها لا من حيث المضمون ولا من حيث الاستمداد؟ أليس الأجدر -سؤال أو قضية نثيرها- أن نبحث في شعر البارودي انطلاقاً من بنيته الفنية ، حتى نحدد مفهوم القديم ومفهوم الجديد؟...

وفيما يتعلق بالمعقب ، فقد قسّم أو رأى أن المناهج النقدية تنقسم إلى قسمين ، وسوف أسميهما : منهج النص المفتوح ، ومنهج النص المغلق ، ثم حاور الباحث من خلال منهجه المضاد ، هل نستطيع إذا اتبعنا هذه الإشكالية أن نحاور بعضنا البعض؟ ألا يوجد هناك منهج ثالثٌ هو منهج النص المتعدد؟ . . برأيي أنه لا يمكن أن نقسم المناهج مباشرة ، هكذا قسمة ، سوداء أو بيضاء ، منهج النص المفتوح ، ومنهج النص المغلق ، هذه قضايا إشكالية ، أردت أن أثيرها لنعمقها في الندوات المقبلة .

□ دكتور/ محمد حسن عبدالله □

في تلخيص الباحث الدكتور يوسف خليف ، لحياة البارودي ودوره التاريخي في تطوير القصيدة العربية ، جرى الربط بين حسان وبشار والبارودي من حيث أن كلاً منهم يعيش في مرحلة انتقال ، ويستصفي عناصر ، ويستمر بها وينميها ، وربما يغلب على ظني أن حساناً يُستبعد من هذه الموازنة أو هذه المقارنة . لأنه عاش مرحلتين ، وفصل بينهما تقريباً تماماً ، لم يستصحب إلا اللغة ، وهذا شيء طبيعي ؛ لأنه لا يستطع أن يكتب بغير لغته ، ولا يشعر بغير طبائع بيئته . ولكن جانب القيم والتصور والمُثُل قد اختلف تماماً . ولذلك اختلف شعره أيضاً . ومن هنا كان الحكم النقدي أو التعليق النقدي : «إن الشعر نكدٌ بابُه الشر ، إذا قال في الخير ضعف» .

انظر إلى حسان ووضع حسان على محك التجربة ، في انقطاع فن الشعر أو اختلافه ما بين مرحلة وأخرى ، لا أظن أن حساناً هو النسخة الأولى من بشار ، ولا أن بشاراً أيضاً هو النسخة الأولى أو الثانية الممهدة للبارودي ، فالأدوار في ظني تختلف ، وليس هذا بمستغرب لأنه لا تجربة تعيد تجربة أخرى ، لا في الشعر ، ولا في الحياة ذاتها .

الملحوظة الثانية : هي القول بأن البارودي قام بدور من التوفيق بين التراث والمعاصرة ، ويغلب على ظني أن البارودي تراثٌ كامل ، وليس فيه شيء من المعاصرة إلا في النزر اليسير ، الذي لا يَضَعُهُ في صف من مهدّوا للعصر ، إلا من خلال أنه ألغى المساحة الضئيلة الضعيفة من تاريخ الشعر العربي ، فله فضل إرساء حركة التطوير التي جاءت بعده على أصولها التراثية في مرحلة القوة ، العودة إلى العصر العباسي ، إلى آخر الأقوياء في القرن الخامس وإلغاء ما بعد ذلك - لأن المعاصرة في ظني ليست مفردات ، وليست إشارات إلى مخترعات ، وإنما هي نوع من الرؤية ، نوع من التصور ، التصور للحياة ، التصور لموقع الشاعر في المجتمع والحياة أيضاً . إذا استطاع أن يؤدي هذا الدور ، فقد عاصر مرحلته ، وإذا عجز عن أداء هذا الدور ، فإنه تراث ،

حتى وإن كان يلبس ويتكلم ويشير ويصف بعض مشاهد عصره . فربما يكون المزج بين المعاصرة والتراث ، أقرب أن يوصف به أحمد شوقي الذي جدد في شكل القصيدة نسبياً . وفي شكل الأداء الشعري أيضاً من خلال المسرح ، وبعودته إلى «البهاء زهير» ، وإلى «ابن سناء الملك» ممن يظهر فيهم الطابع المحلي جداً . المصري جداً . واستثمر شوقي هذا . وأظن أنه في مقدمة شوقي وكلامه ، ما يؤكد أنه لم يحفل بالشعراء الكبار ويأخذ منهم المعاني ، بقدر ما كان يحفل بشعراء الصف الثاني ، الذين تجلت فيهم الروح المصرية ، ويمدونه بكثير من الصور والتعابير .

□ دكتور/ محمد حامد الحضيري □

شكراً لأستاذي الدكتور يوسف خليف على هذه المحاورة الجيدة التي أتحفنا بها . ولكنني أريد اختصارا أن أخالفه بهذه المقارنة ، التي أتى بها بين شاعرنا الكبير محمود سامي البارودي وبين أبي الطيب المتنبي لحقيقة الدراسة فقط ، إنه فعلاً أجاد ، ونحن في مسيس الحاجة لهذه النبضة العربية التي أشار إليها ، وخاصة في مصرنا العربية ، لأن هذه النبضة العربية التي حاول أستاذنا الكبير أن يقرنها بالمتنبي والبارودي لأول مرة ، لنسمع أن البارودي يضاهي المتنبي . قد يمكن أنه استفاد من المتنبي ، واستفاد الشيء القليل . فرق كبير في السياسة ، وفي المنهجية ، وفي التراث ، وفي الكلمة ، وفي اللفظ .

شعر المتنبي هو نابض بالعروبة فعلاً ، وأنا أشم هذه العروبة فعلاً في شاعرنا الكبير محمود سامي البارودي ، ولكن هذه عروبة محدودة لأنها متأثرة بالمحلية .

الشيء الثاني : إن هناك جوانب سياسية . اختلاف كبير بين منهجية البارودي ومنهجية المتنبي ، هذه المنهجية في إمكاني أن أستنبطها من المتنبي عندما زار مصر هنا ، وُزار كافور ولم يكن موظفاً ، البارودي كان موظفاً ووصل إلى درجة رئيس وزارة ، هناك يوجد فرق ، إنسان يتقلد منصب ويصل إلى درجة رئيس وزارة ، فمعنى ذلك أنه يوجد شك . لكنه مناضل أصبح عسكرياً ، وكافح وناضل ، وكافح في البوسنة والهرسك وكريت والخ... هنا نجد المتنبي يقول :

عيدٌ بأية حالٍ عدت يا عيد
بما مضى، أم لأمر فيك تجديدُ
أما الأحبةُ فالبيداء دونهمُ
فليت دونك بِيداً دونها بيدُ

الأحبة : أحبة المتنبي هم غير أحبة البارودي ، أحباء المتنبي هنا يقصد زوجته وأولاده ، ... ،

...الخ ولكن أحباء البارودي آخرين... هنا فيها خمرة وفيها نساء وفيها أشياء أخرى ، هناك اختلاف كبير جداً ، أما الدراسة فأرى أنه يجب أن نستفيد من هذه الدراسة ، يجب أن نفرق بين المتنبي والبارودي ، هذا الشيء الجديد الذي أتى به أستاذنا . أستاذ اللغة العربية ، وأستاذ الأدب ، يجب أن نفرق بين المتنبي وبين البارودي ، وكلاهما شاعران ممتازان في إمكاننا أن نستفيد منهما ، لكن بالنسبة لمحمود سامي البارودي ، فله طرائقه الخاصة في البعث ، في السلفية ، في قوة الأسلوب...الخ... والسلام عليكم .

□ الأستاذ/ محمد التهامي □

الحقيقة أنني بعد هذا الكلام العلمي الأدبي القيّم الكبير الذي سمعته من كبار الأساتذة الآن ، بالرغم من هذا ، فما زالت شخصية البارودي في نظري ، بحاجة إلى كثير من الإيضاح ، هل البارودي حقيقة رجل قفز إلى عالمنا من البيداء؟... وهو غريب تمام الغربة عنه... أم أن البارودي كما قال العقاد : إن البارودي كان ممثلاً للبدوي يجيد التمثيل؟... أم أن البارودي كما قال هيكل : إنه شاعر معاصر لعصره ، يعيش حياته ، ويعكس حياته ، ولكن في أسلوب بدوي

هذا التنافر في المواقف الثلاثة أطمع في أستاذنا الباحث أن يوضحه .

□ دكتور/ محمد مصطفى هدارة □

هناك بعض الملاحظات أود أن أذكرها بسرعة...

الملاحظة الأولى : إن قضية التراث والمعاصرة بحاجة إلى إعادة نظر مرة أخرى ، لأن التراث كما شرحه الباحث ، يكاد يقتصر على ظواهر شكلية في ألفاظ ، وأسماء ، وبعض الأمثلة ، وبعض الصور ، والمعارضة ، ونحن نود أن نتعمق في التراث أكثر من ذلك ، من حيث بنية الشعر وفنيته أيضاً .

كذلك الأمر بالنسبة للمعاصرة . فليس هو مجرد وصف البيئة المصرية ، أو الحديث عن فتاة «شبرا» . كنت أتمنى أن يدخل الباحث في أعماق البارودي ، وقد تعلم وتتلمذ على «جمال الدين الأفغاني» ، وتأثر كثيراً بآرائه ، وهناك قصائد يتحدث فيها عن الحرية وعن الاستبداد ، تكاد تكون مطابقة لكلام جمال الدين الأفغاني ، فالمسألة أيضاً هي مسألة مهمة من الناحية الفكرية .

بعد ذلك ، أرى أن الباحث يكاد يلتزم بكلام العقاد ومحمد حسين هيكل ، في كل بحثه والذي حدد الرؤية في البحث . كنت أتمنى أن يخرج على هذه المطابقة بين حياة البارودي

وشعره ، ليتحرر شعر البارودي من هذا الإطار التقليدي .

بعد ذلك ، جاءت أيضاً كلمة : «من هناك مد أيضاً رحلاته إلى فرنسا ، وعبر المانش إلى إنكلترا بعد حرب البلقان»... والواقع أن البارودي قد ذهب إلى فرنسا وإنكلترا بعد عودته من تركيا مباشرة ، في معية الخديوي إسماعيل عام ١٨٦٢ ، لكن هذا التاريخ متأخر جداً ، وليس صحيحاً ، وأرجو استدراكه .

أيضاً بالنسبة لما جاء في مسألة المطبعة ، واهتمام البارودي بالكتب المطبوعة والتراث وما إلى ذلك . كل كتب البارودي ودواوين الشعر التي اختار منها ، والتي قرأها ، كانت من مكتبته الخاصة ، وكانت مخطوطة ، وهو لم يصطحبها معه في المنفى ، وإنما أُخذَت هذه المكتبة بكاملها إلى دار الكتب المصرية مع مصادرة أملاك البارودي . فهو كان مجرداً منها تماماً ، ولهذا فإنني أكاد أقطع بما لا يدع مجالاً للشك ، أن مختاراته التي تمت كما قيل في السنوات الأربع التي قضاها في مصر ، فهذا كلام غير صحيح ، وإنما هي من مختارات الشباب ، ورجع إليها ليرتبها .

وهناك أمور أخرى لا أريد أن أطيل فيها ، لكنني أود أن أتكلم عن فكرة الباحث عن مراحل حياة البارودي ، بأنها تحتاج أيضاً إلى مراجعة ، لاستخراج نتائج مهمة أخرى منها . كما أرى أن المطابقة بين الشعر - كما أسلفت - وحياة البارودي ، هي التي أوقعته في بعض المزالق .

□ د . هلال الشايجي □

هناك مفهومات وردت في البحث تحتاج فعلاً إلى تحديد ، منها ، مفهوم التراث والمعاصرة ، لأن مفهوم التراث أيضاً قد انقلب داخل البحث إلى مفهوم الأصالة ، ومفهوم الأصالة قد نختلف فيه كثيراً ، إذا كان هو في البحث على الأقل مرادفاً للتراث بهذا السياق . فلا شك بأن هذا المصطلح ، مصطلح التراث ، الذي آل في البحث إلى مصطلح الأصالة ، يحتاج إلى نوع من التحديد ، لكي تكون هناك أيضاً مفارقة بين مايسمى بالتراث ، وما يسمى أيضاً بالأصالة في ذلك ، في مستوى النقد الأدبي على الأقل ، ومفهوم الأصالة بالنسبة للنقد الغربي بحد ذاته ، لأنه معرف مفهوم الأصالة في عصرنا الحديث منذ العقاد عن النقد الغربي تقريباً ، وهذه أثارت مشكلة داخل البحث . مشكلة لي أنا شخصياً .

الجهة الأخرى : إن المصادر الأساسية التي اعتمد عليها الباحث - أنا حسب قراءتي - مصدران : العقاد في شعراء مصر في الجيل الماضي تقريباً ، وبعد ذلك مقدمة هيكل في شعر البارودي ، وبالرغم من هذا الفارق وهو عشرات السنين ، إلا أنني لا أجد هذا البحث يتقدم

خطوة ، إن لم يكن يتأخر عما قيل عن البارودي عند العقاد وعند هيكل وغيره في نفس الوقت ، هذه أيضاً ثانية ، وهذه أيضاً مستوى في إشكالية البحث تقريباً ، وأيضاً حيرتني أنا كما حيرت غيري في ذلك أيضاً .

هناك أيضاً مايسمى بهذه التقابلية ، بين مصطلح التراث والمعاصرة ، قد وردت في شكل مفارقة تقريباً ، ولكنها وردت بشكل مفارقة لم تلتق أبداً ، لأنها قد وردت في شكل منفصل بينما يمكن أن تكون على مستوى الفن - كما قيل وسبقني إلى ذلك بعض الزملاء - إذا طرحت على مستوى التحليل الفني ، والتحليل الأسلوبي ، فستكون هذه المحاورة بين التراث والمعاصرة . ستكون تقريباً محاورة كما نقول «ديالكتيكية» تؤثر في بعضها ، وتستقطب بعضها ، وتتجاذب في نفس الوقت ، لتؤسس تقريباً رؤية كاملة حول البارودي ، وحول مستوى شعر البارودي وتحليل شعر البارودي ، فلذلك أرى أن البحث لم يقدم لي هذا ، على الأقل كقارىء .

□ رد الباحث الأستاذ الدكتور يوسف خليف □

أشكر مخلصاً حقاً كل هؤلاء الزملاء الذين أثاروا هذه الملاحظات ، وأعتقد أن الهدف في النهاية هو أن نلتقي على قضية سليمة في هذا الموضوع ، أو على حكم سديد في هذا الموضوع .

الكلام الذي قيل كثير . «وما يدري خراشٌ ما يصيد» ، فالظباء قد تكاثرت علي ولا أدري من أين سأبدأ وإلى أين أنتهي .؟

بالنسبة للدكتور هلال الشايجي ، الذي طرح مسألة المصادر التي اعتمدت عليها ، وحصرها بالعقاد وهيكل . هذا الكلام غير صحيح ، لأن مصدري الأساسي في هذه الدراسة هو ديوان البارودي ، وما حوله من دراسات تاريخية واجتماعية للعصر ، ومع الرجوع إلى العقاد وهيكل من حيث إنهما أدركا عصراً قريباً من عصر البارودي ، ولهما آراؤهما ، وهذه الآراء في الحقيقة اعترافٌ للحق ، ولذلك سجلتها ، فهي - مصدر كل الدراسات التي كتبت عن البارودي ، وأنا أدعي هذا الزعم ، وأتحدى من يذكر لي دراسة خرجت على ما قاله هيكل والعقاد . ويبقى مع هذا موقفي الخاص . فأنا اعتمدت على هيكل والعقاد ، وقبلهما اعتمدت على الديوان ، واعتمدت على تجربتي الشخصية في فن الشعر ، وعلى استبطان ما وراءه ، وعلى التصور الذي وضعته للمعاصرة والتراث ، ولا أريد أن أتحدث عن نفسي ، فهذه ليست من صفاتي ، وأنا لا أحب أن أزكي نفسي ، ولا أحب أن يزكيني أحد ، وإنما أحب أن ينصفني من

يقرأني . فهذا البحث في حقيقة الأمر كله جديد ، أما أنني انتفعت بآراء للعقاد ، وآراء لهيكل ، فقد كنت أتمنى أن لا أسمع هذا . فهذا البحث ليس متخلفاً عن بحث دراسة هيكل ، ولا دراسة العقاد ، وإنما هذا البحث متقدم بمراحل على دراستيهما . وانتهى إلى نتائج جديدة لم يقل بها لا هيكل ولا العقاد ، ولا غيرهما من الأساتذة الكبار الذين سبقوني إلى دراسة البارودي ، ولا أريد أن أذكر أسماءهم .

أما عن فكرة أن المتنبي هو أستاذ البارودي ، فهذه الفكرة جديدة ، ولأول مرة يقولها أحد ، وهذه الانعطافة إلى المتنبي وتأثر البارودي به . فلا أحد أبداً يقول إن البارودي كان صورة من المتنبي ، في شعره أو في سلوكه أو في طموحه ، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن يتشابه شخصان في كل خصائصهما وصفاتهما ، سواء أكانا شاعرين أم غير شاعرين ، فأنا لم أقل أبداً إن البارودي كان صورة للمتنبي ، ولكنني قلت إن الأستاذ الأول للبارودي كان المتنبي ، وقد تشابه معه في بعض الأشياء التي وجّهته إلى لون معين من الحياة . وإلى أسلوب معين من نظرية الشعر عنده ، ووقفت بالذات عند شخصية المتنبي الشاعر الفارس ، ودعوته للعروبة ، والذين قالوا إن البارودي لم يعترف بالعروبة ولم يقل بها مخطئون . ففي شعر البارودي نماذج كثيرة لا حصر لها من حديث البارودي عن العروبة . وإحساسه بها ، وهذه العروبة لم تتجلَّ - كما قال بعض الزملاء - في مجرد ألفاظ أخذها من المعجم العربي القديم أو من التراث ، إنما تتجلى في إحساس البارودي بأنه بدوي .

والحقيقة أنني لم أقل أبداً إن البارودي صورة عن المتنبي . وإنما قلت إن البارودي يشبه المتنبي في إحساسه بالعروبة ، في عودته للتراث ، في رموز التراث التي استخدمها ، ثم في المزج بين عصره وبين التراث الذي أخذه .

البارودي كان في أعماقه بدوياً ، ولم أقل أبداً -ولا يمكن أن يقول أحد- إن البارودي عاش حياة بدوية ، كيف نتصور هذا؟... البارودي من سلالة الأتراك ، لكنه في أعماقه بدوي ، وهذا البدوي مؤمن بالعروبة ، ومؤمن بالبداوة ، ومؤمن بالتراث ، ومؤمن بالشعراء القدماء ومؤمن بالقيم البدوية ، ومؤمن بحياة صورة من فرسان العرب القدماء . الفارس العربي القديم ، والفروسية العربية لم تكن شجاعة فقط ، وإنما الفروسية العربية كما حددها لنا الشعر العربي ، تعتمد على محاور كثيرة أهمها : الخمر والحب والشجاعة ، والفارس القديم ليس فقط محارب كما تُصوِّره السير الشعبية ، أو كما تصوره أفكارنا الحديثة ، وإنما الفارس في مفهوم العصر القديم ، هو الذي يجمع بين جانب الحياة الجاد ، وجانبها اللاهي . والبارودي لم يكن إلا فارساً

عربياً قديماً أضاف إلى فروسية العرب ، فروسية المماليك الذين ورث أمجادهم .

أما بالنسبة للمقارنة بين حسان وبشار والبارودي . فأنا لم أقل إنه يشبههما ، وإنما قلت إنه يختلف عنهما ، وقد حددت وجه الاختلاف في شيء جوهري وأساسي ، وهو أن حساناً وبشاراً عاشا عصرين متعاقبين . أي أن كليهما مخضرم ، لكن البارودي لا يُعَدُّ مخضرماً بين العصرين : الذي يعيش فيه والذي تأثر به . وإنما البارودي طوى القرون القَهْقَرَى ، ثمانية قرون طواها لكي يعود بالشعر العربي إلى أصالته . ومن هنا كان الاختلاف بينهما . ومن هنا كان شعر البارودي ثورة ولم يكن تطوراً ، ومع ذلك فحسان بن ثابت الذي استشهد به الدكتور محمد حسن عبدالله ، لم يكن خالص الإسلامية في شعره ، وهذه قضية يجب أن تكون في حساب الباحثين ، فحسان بن ثابت هو أقرب الشعراء الإسلاميين إلى الجاهلية في شعره ، وهذا الذي قاله صاحب الأغاني ولم أقله من عندي فحسان بن ثابت ، كما يصفه صاحب الأغاني ، كان أقرب الشعراء الثلاثة إلى الجاهلية ، ويعلل ذلك بأنه عاش نصف حياته في الجاهلية ، ونصفها في الإسلام ، وفي حياته الجاهلية كان قد بلغ درجة من النضج الفني لم يكن بقادر على أن ينسلخ عنها . فمسألة حسان أنا لم أقارن بينهما .

أما بالنسبة لمفهوم المعاصرة والتراث ، فالواقع أنني أعرف وأدرك أن هناك اختلافا كبيراً بين النقاد وبين الباحثين حول مفهوم المعاصرة والتراث ، لكنني اخترت مفهوماً منها ، وارتضيته لبحثي ، وعلى أساسه أقمت هذا البحث . .

التراث هو التراث كما أفهمه ، والمعاصرة هي المعاصرة ، وكما صورتُها في هذا البحث . ولغيري أن يختلف في المفهوم ، وإنما أنا ذهبت إلى مفهوم معترف به بين النقاد .

بعد هذا ، مسألة الألوان الرمادية والسوداء ، حقيقة أن اللون الرمادي يدل على الاكتئاب والحزن والوحشة . وكنت أتمنى لو أفتانا الأستاذ الوزير الفنان - معالي وزير الثقافة فاروق حسني ، بهذه المسألة ، لأنه عند الفنانين التشكيليين ، اللون الرمادي يمثل الكآبة والحزن والتشاؤم ، وهذه الألوان التي اخترتها لتصوير مراحل حياة البارودي ، أخذتها من الفن التشكيلي ، لأن التشكيليين يصفون بعض فنانيهم بهذه المراحل... المرحلة الرمادية بحياة الفنان... وهكذا...أخيراً أشكر جميع الأساتذة الزملاء الذين علقوا على البحث ، شكراً صادقاً مخلصاً ، وأعتز بآرائهم كثيراً .

□ رد المعقب الدكتور إبراهيم عبدالرحمن □

الحقيقة أنه ليس هناك الكثير مما أحب أن أقوله بعد الاستماع إلى هذه المناقشات الثرية ، ولكن هناك وصف عام لهذه المناقشات ، إنها تعبير عن قراءات مختلفة لشعر البارودي من خلال المنهج الذي أشرت إليه ، والذي يرى أن الشعر وثيقة اجتماعية ونفسية وتاريخية وسياسية . وخلافاً لما أدلى به الباحث الدكتور يوسف خليف ، من أنه قد تأثر بالكاتبين «العقاد وهيكل» ، فأنا أقرر شيئاً آخر ، هو أنه وإن كان قد قبل رأي هذين الكاتبين ، فقد قبلهما أيضاً انطلاقاً من استخدامه لنفس المنهج الذي كان يستخدمه عباس محمود العقاد ومحمد حسين هيكل ، بل المنهج الذي لا يكاد يفلت منه ــ من استخدامه ــ ناقد أو دارس من أساتذة الأدب العربي إلى اليوم ، على الرغم من دخول مناهج أخرى إلى الساحة الأدبية .

فالتأثر هنا هو من خلال اصطناع منهج بعينه جعل هذا الرأي رأياً مقبولاً عنده ، وليس تأثراً مقصوداً قصد به ، ليأخذ فكرة يبني عليها بحثه .

نقطة أخرى أثيرت حول البارودي والمتنبي في نوع غزليهما ، وقيل فيما أذكر إن غزل المتنبي ليس فيه هذا التهافت الذي يمكن أن نجده في غزل البارودي ، وأقول إن ذلك ليس صحيحاً في جميع الأحوال . فأول قصيدة بعث بها المتنبي إلى سيف الدولة بعد القطيعة التي نشأت بينهما ، وبعد أن ترك كافوراً ليعود إلى سيف الدولة ، تبتدئ بغزل من هذا النوع الذي يُعاب على البارودي :

كلما عادَ من بعثتُ إليها
غار مني، وخان فيما يقولُ
أفسدت بيننا الأمانات عيناها
وخانت قلوبهن العقولُ
تدعي ما ادعيت من ألم الشوق
والشوقُ حيث النحولُ
زودينا من حسن وجهك
ما دام، فحسن الوجوه حالٌ تحولُ
وصِلِينا نَصِلْكِ في هذه الدنيا
فإن المُقام فيها قليلُ

والنظرة إلى الغزل باعتباره صورة عن الواقع ، إنما هو إهانة للفن الشعري ، فالغزل مثل غيره من الأغراض ، وسيلة موضوعية ، يوظفها الشعراء في التعبير عن رؤى خاصة بالنسبة إلى الواقع ، ومن هذا المنطلق لا نفرق بين غزل عفيف وغزل غير عفيف ، إلا بمقدار ما يستطيع هذا النوع أو ذاك من الغزل أن يشير إليه من رؤىً ، أو يعبّر عنه من أفكار .

أيضاً أثير كلام لم أقله وهو أنني قلت إنني أريد أن أخلّص بحث الدكتور يوسف خليف من النزعة الإنشائية ، وأنا لم أقل ذلك ، وإنما قلت إنني أريد أن أخلصه من أسلوبه الطلي ، لأن أسلوب الدكتور يوسف خليف أسلوب أدبي ، وهو عاشق حقيقة للتراث القديم ، وعاشق لكل ما يجري على طريقة هذا التراث . والنقد ليس عملاً إبداعياً خالصاً وإن كان يقترب من العمل الإبداعي ، هو عمل وصفي أكثر منه عملاً إبداعياً ، ومن ثم فإن لغة النقد ينبغي أن تكون لغة دالة بعيدة عن صفات اللغة الإبداعية .

ثم أثير أيضاً كلام عن النص المفتوح والنص المغلق ، ولم أقصد الحديث عن شيء من ذلك ، فهذا تراث الأسلوبية واللغوية المحدثة ، ولكنني قصدت الإشارة إلى منهج - كما قلت وكما أكرر القول عنه الآن - يعتبر النص الشعري وثيقة سياسية واجتماعية وذاتية وطبيعية وواقعية في كل شيء ، ومحاولة أخرى تسعى إلى دراسة الشعر دراسة فنية ، ولكي أوضح ذلك ، أشير إلى عَلَمَيْن من أعلام هذه الدراسة الفنية ، لا بل ثلاثة أعلام ، هم : الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط ، والأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل ، والمرحوم الأستاذ الدكتور محمد مندور ، وللدكتور مندور في ذلك عبارة موحية ، يعبر فيها تعبيراً دقيقاً في هذا الاتجاه الفني فيقول : «إننا نستطيع أن نصف الصحراء بأنها مجدبة وموحشة ، وأن الذي يسلكها يعرض نفسه للهلاك ، وأن الحرارة فيها شديدة ، ولكن الأعشى حينما يريد أن يعبر عن ذلك ، يعبر عنه في صيغة فنية فيقول «يقتاتُ الأحاديث ركبها» فهذه النزعة الفنية هي التي ينبغي أن نبحث عنها في الشعر ، لا نبحث عما قال . وإنما نبحث عن الطريقة التي قال بها ما قال» .

معارضات البارودي في ضوء الدراســـات النقديــة الحديثـة

الباحـــث
الدكتـــور
محمد فتـــوح أحمـد

المعقـــب
الدكتـــور
منيـــف مـــوســـي

2

الجلسة الثانية برئاسة الدكتور محمد مصطفى هدارة

□ د . محمد مصطفى هدارة ــ رئيس الجلسة □

نبدأ الجلسة الثانية في هذه الندوة ـ وموضوع هذه الجلسة : «معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة»

وهي تمت بصله وثيقة إلى البحث الذي استمعنا إليه بالأمس عن البارودي بين التراث والمعاصرة ، فالمعارضات عنصر أساسي في هذا الجانب التراثي الذي تعلق به البارودي وبه عُرف ، والباحث الذي يقدم لنا هذه الدراسة عن معارضات البارودي هو الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد ، والمعقب هو الأستاذ الدكتور منيف موسى . ومثلما كان الدكتور محمد فتوح من الشرقية ،فالدكتور منيف من جنوب لبنان يعني ما بين شرقية مصر وجنوب لبنان . نحن الآن بين هذين البعدين ولكنهما قريبان بلا شك .

الأستاذ الدكتور محمد فتوح من مواليد الشرقية بجمهورية مصر العربية ، وأستاذ بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة تدرج فيها منذ كان معيداً ـ وقد تخرج فيها ـ وحصل على الماچستير في عام ١٩٦٦ ، والدكتوراه في عام ١٩٧٣ ، وظل في كلية دار العلوم منذ عام ١٩٧٣ ، وهو مدرّس حتى صار أستاذاً ومنذ عام ١٩٨٤ وحتى عام ١٩٨٩ كان وكيلاً لكلية دار العلوم . وهو الآن أيضاً معار للعمل أستاذاً للأدب والنقد بكلية الآداب بجامعة الكويت .

له مؤلفات عديدة :

- الشعر الاموي .
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .
- شعر المتنبي ـ قراءة أخرى .
- واقع القصيدة العربية .
- المسرح المصري المعاصر .
- بنية القصيدة .
- تحليل النص الشعري .

وإلى جانب ذلك ، عُرف بالإبداع ، فالدكتور محمد فتوح شاعر نال الجائزة الأولى عن الشعر من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٦٤ ، ثم نال جائزة النقد الأدبي (جائزة عبد العزيز سعود البابطين)عام ١٩٩١ .

أما الأستاذ الدكتور منيف سالم موسى ، فهو من بلدة «المية ومية» قضاء صيدا بجنوب

لبنان وهو أيضاً ليس باحثاً أكاديميا فحسب . ولكنه شاعر وناقد معروف ، وقد مارس النحت والتصوير في مطلع حياته ثم انقطع للكتابة والشعر والنقد ، تخرج في الجامعة اللبنانية وتابع بها دراسته العليا ، ثم بعد ذلك صار أستاذاً بها ، وهو الآن أستاذ كرسي الفكر النقدي والدراسات الأدبية المقارنة في كلية الآداب بالجامعة اللبنانية .

تهتم بحوثه في الحقيقة بالتراث والحداثة معاً فله بحوث عديدة ، وتأثر بلا شك بالعدوان الإسرائيلي على الجنوب ، فضاعت مكتبته التي تضم آلافاً من الكتب في هذه الغزوة الهمجية الشرسة ، ومن دراساته المعروفة :

- الشعر العربي الحديث في لبنان .
- الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث .
- الجاحظ في حياته وفكره وأدبه .
- أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه .
- سليمان البستاني في حياته وفكره وأدبه .
- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب الحديث .
- من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب .
- محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب .
- شجرة النقد .
- لونا (مجموعه شعرية) .
- عاشق من لبنان (مجموعة شعرية) .
- مهرجان أنوار (مجموعة شعرية) .

هذان هما الفارسان اللذان سوف يتوليان إضافة الجديد إلى ما كتب عن البارودي ، فليتفضل الآن الأستاذ الدكتور محمد فتوح بالحديث عن المعارضات في شعر البارودي .

□ الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد □*

- ١ -

تتضمن المعارضات في أصلها اللغوي[1] منظورين دلاليين يتكاملان أكثر مما يتفاضلان ، نعني بذلك منظوري المماثلة والمقابلة ، فهي قد تشير إلى المنظور الأول حين نربطها بقولهم : عارض الرجلَ بمثل ما صنع ، أي أتى إليه بمثل ما أتى ، وقد تشير إلى المنظور الآخر حين نصلها بقولهم : عارض الكتاب بالكتاب أي قابله به ، وعارض الشيء بالشيء ، أي قابل هذا بذاك ، ويمكن أن نمضي على نفس المنوال ، فنقول : عارض القصيدة بالقصيدة ، أي قابلها بها ، وعارض البيت بالبيت ، أي قابل الأول بالآخر ، وهكذا يرتقي كل من المنظورين الدلاليين فيتحولان من مجال الاستخدامات الشيئية المحسوسة ، إلى مجال الاستخدامات الإبداعية بعامة ، والشعرية منها على وجه الخصوص .

من ثم يمكن القول إن المعارضة الشعرية إن كانت تتضمن رغبة المعارض في مماثلة المعارَض ، تحت تأثير الإعجاب ، أو ربما بدافع توكيد انتماء اللاحق للسابق فإنها تشير ــ وبنفس القدر ــ إلى مقابلة النموذج المتقدم زمناً بالنموذج المتأخر زمنا ، رغبة في إثبات التفوق ، وتحقيق السبق الفني ما دام قد استحال تحقيق السبق الزمني ، بمعنى أنه إذا كان السبق الزمني محسوما لصالح السلف ، فإن السبق الفني للخلف قد يتحقق ــ بحساب الشاعر المعارض ــ إذا جادت المعارضة ، ورفدتها الموهبة ، وواكبتها مرجّحات الوعي الفني والثقافي والاجتماعي ، وربما كان طرح قضية «المعارضة» على هذا النحو ينطوي على صلة ما بقضية الأصالة والحداثة ، لأن علاقة القديم والحديث في الفكر العربي كانت وما تزال ــ تومئ إلى دلالة معيارية فحواها قياس الأخير بحجم ارتباطه بالأول ، وتحديد قيمته بجرعة ما يرتفده منه ، الأمر الذي كان يدفع بعض رواد النقد العربي في مراحله التاريخية إلى محاولة إثبات الموضوعية بالمساواة في القيمة بين القديم والحديث . .«ولم أقصد فيما ذكرته ــ والحديث لابن قتيبة ــ من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره . . . ، وهو نفي يقتضي أن يكون «استحسان» القديم لمجرد أسبقيته الزمنية ظاهرة رائجة في عصر ابن قتيبة حتى تقتضي منه كل هذا الإلحاح في التفلت منها ، «فإني ــ يكمل ابن قتيبة ــ رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه موضع

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه ورأى قائله ، ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم . .[٢]» .

وإذا كان ابن قتيبة قد رد بهذا الموقف النقدي على من يفضلون القديم لمجرد قدمه ، أي لمجرد أسبقيته الزمنية ، فإن شاعر «المعارضة» يرد نفس الدعوى ، وإن يكن رده بطريقته الخاصة ، أي بطريقة إبداعية تجنح إلى «مماثلة» النموذج بالنموذج ، من ناحية ، و «مقابلته» به من ناحية أخرى ، ولا ضير في هذه الحالة أن نسترجع ما صدرنا به هذه الصفحات حين قلنا إن الناحيتين لا تتفارقان بقدر ما تتكاملان ، لأن مماثلة النموذج بالنموذج إن اعتبرناها الخطوة الأولية في المعارضة ، فإن مقابلته به هي الخطوة الثانية ، وهي لا تتحقق إلا في ضوء الأولى وفي قيدها ، إذ لا معنى لادعاء التفوق إذا كان مطلق التساوي غير متحقق ، وكلتا الخطوتين ما كانت لتوجد -من الأصل- لولا ذلك الحبل السُّرّي -قل الهوى ، الإعجاب ، شعور الانتماء- الذي يصل الشاعر الحق بماضيه ، والذي يتجلى في مجموعة التقاليد *Traditions* أو الأعراف الثقافية التي تسهم في تشكيل هذا الشاعر ، شريطة ألا نفهم «التقاليد» في معناها السلبي باعتبارها المحاكاة الساذجة لآثار الأقدمين دون موقف نقدي أو رؤية فنية خاصة ، ولو اقتصر معنى «التقاليد» على ذلك «لكان من الواجب قطعاً عدم تشجيعها»[٣] ، كما يقول إليوت ، ولكن للتقاليد مغزى أعمق من ذلك بكثير ، فهي لا تتضمن إدراك مضيّ الماضي فحسب ، بل حاضره أيضاً ، وهي لا تحتم على الشاعر أن يبدع وجيله وحده في دمه ، بل تحتم عليه كذلك أن يشعر أن لأدب عصره كيانا داخل نطاق أدب أمته وتراثها بوجه عام ، ذلك أن قيمة الشاعر ، أي شاعر ، لا تستمد منه وحده ، لأن تقديره إنما هو تقدير للعلاقة التي تربطه بذويه من الشعراء ، وليس هذا مبدأ من مبادئ النقد الحديث وحسب ، بل إنه -وبمعنى ما- الجوهر التاريخي الحي لعملية المعارضة الشعرية .

إن هذا الجوهر التاريخي لعملية المعارضة الشعرية يتجلى -عند أدنى مستوياته- في كون المعارضة تحمل معنى الإشارة إلى عصر ما ، أو تقليد ما ، وهي -من ثم- تحيي قيم ذلك العصر وتنشط في الذاكرة أعرافه الثقافية والفنية . «ومثل هذه الإشارات الشعرية -كما يقول ريتشاردز- من الوسائل العادية المألوفة التي قد يطرقها الشعراء الذين ينتمون إلى التقاليد الأدبية ، وغالباً ما توجد الإشارات في صورة مستترة ، ويتفاوت المكان الذي تحتله في العمل الشعري من قصيدة إلى أخرى ، وأحيانا لا يؤدي عدم إدراك القارئ لها إلى نتائج خطيرة»[٤] ، ولكن الفيصل في تحديد قيمتها يعود إلى ما إذا كانت الدوافع إليها دوافع منوطة بالتقاليد الثقافية والأعراف الشعرية

العامة ، أو أنها دوافع تتعلق «باستعراض العضلات» المعرفية للشاعر فقد تكون الدوافع -كما يتابع ريتشاردز- التي تجعل الشاعر يلجأ إلى استعمالها دوافع قيّمة وقد تكون على خلاف ذلك ، كذلك قد يستمتع بها القارئ لأسباب لها قيمتها أو لأسباب عديمة القيمة ، فهناك بعض الناس الذين تثير الدراية بالأدب في نفوسهم إحساساً بسموهم على غيرهم ، واللذة التي يولدها التعرف على الأشياء ، وهي لذه تتناسب وصعوبة الإشارة وخفائها ، إنما هي شيء قليل القيمة ، ولا يجوز الخلط بينها وبين القيم الأدبية أو الشعرية(٥)» .

- ٢ -

والأصل في المعارضة الشعرية أن ترتكز على غريزة المحاكاة (المماثلة) ، من ناحية وعلى غريزة المنافسة (المقابلة) من ناحية أخرى ، وهي بهذين الاعتبارين لا تحدث إلا حين يأنس المعارض من نفسه رغبة في التحدي وحب الغلب ، وفي هذا ما فيه من شهوة التفوق والتفرد بالكَمال ، ولأنها على هذا النحو من التجذّر في غريزة الإنسان فإننا لا نعدم لها بذوراً حتى في تراثنا الجاهلي : «يروى أن امرأ القيس لقي التوأم اليشكري ، فقال له : إن كنت شاعراً فأجز أنصاف ما أقول ، فقال التوأم : قل ما شئت :

فقال امرؤ القيس :
أحارِ تَرَى بُرَيْقاً هَبَّ وَهْناً

فقال التوأم :
كنار مَجوسَ تستعر استعارا

فقال امرؤ القيس :
أرِقْتُ له ونام أبو شُرَيْحِ

فقال التوأم :
إذا ما قلت قد هَدَأَ استطارا

وهكذا يستمران حتى يعجز امرؤ القيس عن إعجاز التوأم ، فيلقي السلاح ويحلف أن لا ينازع أحداً الشعر بعده . «وسواء أصحت هذه الرواية -كما يقول علي الجارم- أم لم تصح فإنها تصور نازعة غلابة تجيش بنفس كل معتز بفنه(٦)» ، «وهي نفس النازعة التي حركت كلا من امرئ القيس -أيضا- وعلقمة الفحل التميمي ، حين تحاكما إلى زوج امرئ القيس -وكانت

بصيرة بالشعر - فأنشدها امرؤ القيس قصيدة طويلة أولها :

خليليّ مُرَّا بي على أمّ جُنْدُب
لنقضي لُبَانات الفؤاد المعذّب

تم أخذ في وصف حصانه فأطال ، حتى قال :

فللسوط أُلْهوب وللساق دِرّة
وللزجر منه وقعُ أهْوجَ مُتْعَبِ

ثم أنشدها علقمة قصيدة طويلة من نفس البحر والقافية ، ووصف فيها فرسه أيضا حتى انتهى إلى قوله :

فأدْرَكَهُنّ ثانيا من عِنَانه
يمرّ كغيث رَائحٍ مُتَحَلِّبِ

فقالت زوج امرئ القيس له : علقمة أشعر منك ، فقال امرؤ القيس : وكيف ذلك؟ قالت : لأنك زجرت فرسك ، وحركته بساقك ، وضربته بسوطك ، أما فرس علقمة فقد أدرك الصيد ثانيا عنانه ، لم يضرب بسوط ، ولم يزجر بساق ، فغضب امرؤ القيس وقال : ليس كما قلت ، ولكنك هويته فحكمت له[٧] .

وفي صدر الإسلام شاع ضرب من المعارضة الشعرية الموظفة توظيفاً سياسياً ودينياً وهي تلك التي دارت رحاها بين شعراء المسلمين وشعراء المشركين ، فإذا نظم شاعر من شعراء المسلمين قصيدة في نصرة العقيدة أو الإشادة برسولها الكريم ، أجابه شاعر من شعراء المشركين بما يعارض ما أتى به معنى وصورة ووزناً وقافية ، وقد حفظت لنا كتب التراث وموسوعات الأدب - وبخاصة سيرة ابن هشام - طائفة لا بأس بها من نماذج هذه المعارضات التي كان أبرز فرسانها من جانب المسلمين كعب بن مالك وعبدالله بن رواحة وحسان بن ثابت ومن جانب المشركين أبو سفيان بن الحارث وعمرو بن العاص وعبد الله بن الزبعري ، وإذا كان ثلاثة هؤلاء قد اتفقوا في الهدف والطريقة فإن مناهج شعراء المسلمين في المعارضة كانت تتميز بالتنوع والاختلاف طريقة وأسلوباً ، رغم اتفاقها هدفاً وغاية ، فعلى حين كان حسان وكعب يعارضان شعراء المشركين بمثل قولهم ، أي بالوقائع والأيام والمآثر والمثالب ، كان عبدالله بن رواحة يعيرهم بالكفر ، فكان في ذلك الزمان أشد القول عليهم قول حسان وكعب ، وأهون القول عليهم قول ابن رواحة ، فلما أسلموا وفقهوا الإسلام كان أشد القول عليهم قول ابن رواحة[٨] .

وقد يمكن – من ثمة – اعتبار النقائض الأموية ، التي شكلت حقلا ثريا من حقول الشعر العربي ، ضرباً من المعارضة الشعرية ، لأن النقيضة المجيبة تتحرى وزن وروي النقيضة البادئة ، كما تحاول نقض معانيها وصورها وأفكارها عن طريق الإتيان بما يماثلها أو بما يتفوق عليها من معان وصور وأفكار ، ناهيك عن أن عنصر التجويد الفني الذي اعتبرناه محور المعارضة ليس بعيداً عن عنصر «المنافسة الفنية» الذي شكل علاقة جرير بالفرزدق ، أو علاقة جرير بالأخطل ، وهي المنافسة التي كانت تدفع جمهرة المتلقين والنقاد ، إلى تفضيل شاعر على الآخر بإطلاق ، أو تفضيله في مجال وتفضيل غيره عليه في مجال آخر . وقد لمح ابن سلام الجمحي دلائل المنافسة في هذة المبارزات الكلامية حين صور بعض مواقف النقض بين الشاعرين الأمويين الكبيرين جرير والفرزدق ، مختتما هذا التصوير بتلك المقولة التي يرويها عن محمد بن زياد : «كنت أختلف بينهما يومئذ ، فكأن جريرا كان يومئذ أظفرهما[٩]» ، فتأمل تعبير ابن زياد «بالظفر» في مقام الحكم بأفضلية جرير ، وهو تعبير لا يتسنى إلا إذا لحنا في النقائض هذا الملمح الذي دفعنا إلى أن نخلع عليها تعبير «المبارزات الكلامية» فكما أن المتبارزين يجب أن يستعملا سلاحاً من نوع واحد ، كذلك الشاعران يجب أن يتحدا في الوزن والقافية ، وكما أن في المبارزة محكمين ، كذلك في المعارضة نقاد محكمون يقضون لمن له السبق والغلب ، بل إننا نلمح في فكرة الأسواق الشعرية في الجاهلية والإسلام بعض ما يغذي هذا المعنى الأخير ، فقد كان النقاد والشعراء يجتمعون داخل هذه الأسواق في حلقات بعيدة عن مواطن البيع والشراء لسماع ما ينشد المبدعون والتمتع بما يدور بينهم من ضروب المعارضة والمنافرة والمناجزة المنظومة .

وتفسح المعارضة الهجائية في العصر الأموي مكانها ليحل محلها في العصر العباسي المبكر نمط من المعارضة الشعرية أذكاه الصراع السافر والمستتر بين العرب والفرس ، وكان في أكثر حالاته شعراً يتساقط من الجانبين دون تحري وحدة الوزن والقافية في القصيدتين المتعارضتين ، ولكنه في عدد من الحالات لم يكن يخلو من هذه الوحدة ، وبخاصة حين تكون إرادة السبق وشهوة التفوق غلابة إلى حد يملك على الشاعر أقطار نفسه فلا يملك منه فكاكاً ، وقد قرأنا جميعاً قصيدة مروان بن أبي حفصة في مدح الخليفة المهدي حين عقد البيعة لابنه الهادي ، وفيها يحتج الشاعر لأحقية العباسيين بالخلافة :

يا ابن الذي ورِث النبيَّ محمدا
دون الأقارب مِن ذوِي الأرحامِ

الوحْي بيْن بني البنات وبينكم
قَطَع الخصال فلاتَ حين خِصام

ما للنساء مع الرجال فريضة
نَزَلتْ بذلك سورةُ الأنعامِ

وقد كان أكثر ما أحنق الشيعة من هذه القصيدة قول ابن أبي حفصة :

أنّى يكون وليس ذاك بكائن
لبني البنات وِراثة الأعمام!!

ولم يشف هذا الحنق إلا قول محمد بن يحيى التغلبي يعارض ابن أبي حفصة :

لَمِ لا يكون، وإنّ ذاك لكائن
لبني البنات وراثة الأعمام

للبنت نصف كامل من ماله
والعمّ متروك بغير سهام

ومما تجدر ملاحظته أن محمد بن يحيى لم يقنع بمعارضة ابن أبي حفصة في وزن قصيدته وقافيتها ، بل تعقب حجته في عدم توريث البنات وردها عليه بتقديم أصحاب الفروض على من لا فرض لهم ، وهو نفس الملمح الذي لمحه عبد الله بن المعتز في إحدى روائعه التي عارضها من بعد ذلك بأحقاب صفيُّ الدين الحلّي[(١٠)] .

وإذا كانت هذه المعارضات السياسية قد احتلت رقعة عريضة من ساحة الشعر في العصر العباسي المبكر ، بحكم التقلبات السياسية والمذهبية ، فإن العصر العباسي المتأخر قد شهد تحولاً في محور المعارضة الشعرية إلى حيث يدور هذا المحور حول إشكاليات التفوق الفني والتميز الإبداعي ، الأمر الذي يمضي بنا خطوة على طريق المعارضة في معناها الحديث ، وليس من قبيل المصادفة أن تشيع في هذه الحقبة معارضة التلاميذ من الشعراء لأساتذتهم من رواد هذا الفن ، كما كانت الحال بين مهيار الديلمي وأستاذه الشريف الرضي ، «فإن نفس مهيار كانت تدفع به أحياناً إلى الجري مع الشريف في طلق (ألا نلمح نفس العلاقة بين البارودي والشريف في العصر العباسي؟ !!) ، وإلى ترسّم مذهبه القرشي الصميم ، ويمكن أن تسمى هذه المعارضة بالمعارضة التَرَسُّمية[(١١)] ، ومن الممكن أن نجد مشابه لهذه المعارضة في ثنائيتي المتنبي وأبي فراس ، الأول في قصيدته :

مُنىً كنّ لي أن الشباب خِضاب
فيَخْفَى بتبييض القرون شباب

والثاني في قصيدته :

أمَا لجميلٍ عندكُنّ ثوَابُ
ولا لمسيء عندكن مَتَابُ؟!

ففي القصيدة الثانية من توارد الوزن والقافية وبعض الصور والأفكار ما يَشي بأن أبا فراس كان «يترسم» خطوات أبي الطيب في رائعته المشار إليها . واقرأ إن شئت قوله من هذه القصيدة :

ومازِلتُ أرضَي بالقليل مَحَبَةً
لديه، ومادون الكثير حجاب
كذاك الوداد المحْض لا يُرْتَجَى له
ثوابٌ، ولا يخشَى عليه عقاب
إذا صَحَ منكَ الوُدُّ فالكل هَيّن
وكلّ الذي فوق التراب تراب

وقارنه بقول المتنبي :

وهل نافعي أن تُرْفع الحُجْب بيننا
ودون الذي أمّلتُ منك حجاب
أُقِلّ سلامي حُبّ ما خَفّ عَنْكُمُ
وأسكتُ كيمَا لا يكون جواب
وما أنا بالباغِي علي الحبّ رِشوة
ضعيفٌ هوى يُبْغَى عليه ثواب
إذا نِلْتُ منك الودّ فالمالُ هَيِّن
وكلّ الذي فوْق التراب تُراب

لنتأكد في ضوء هذه المقارنة من ترسم التالي لخطوات السابق ، ورغبته في التفوق عليه ، وإن لم تكن الرغبة وحدها كافية في تحقيق هذا التفوق ، بدليل أن مداميك كلامية بكاملها قد انتقلت من قصيدة أبي الطيب إلى قصيدة أبي فراس ، ويعني هذا أن جرعة «المحاكاة» لدى الأخير كانت أكبر من جرعة «المنافسة» ، وأن طرف التماثل في عملية المعارضة كان أشد بُروزا من طرف التقابل ، وهما الطرفان اللذان قلنا إنهما يشكلان - على وجه الإجمال - آلية المعارضة الشعرية .

وإذا كان لنا أن نستنتج من كل ما سبق مالا بد أن يوحي به من نتائج حتمية ، فإنه يوحي بأن المعارضة في الشعر العربي قديمة قدم دوران الشعراء حول محوري : التماثل والتقابل ، ثم هي منزع أصيل من منازع الفطرة الفنية التي تدفع الشاعر إلى محاولة التعبير عن إعجابه بسابقيه عن طريق المحاكاة ، كما تدفعه -في ذات الوقت- إلى توكيد خصوصيته بالتميز في هذه المحاكاة ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر محور هذا البحث -محمود سامي البارودي- لم ينعطف في معارضاته تجاه الماضي القريب بما كان يطويه من منظومات عروضية سقيمة ، بل تطلّع نحو الماضي البعيد ممثلا في الزمان العباسي وما سبقه ، بكل ما يتضمنه ذلك الزمان من غرر القريحة العربية وآيات إبداعها ، استطعنا أن نصل إلى اقتناع كامل بأن معارضات شاعرنا كانت -في أحد حدَّيها- استجابة لمنزع فطري في قرارة الفنان ، كما كانت -في حدها الآخر- تحقيقا لشرط أوّلي من شروط كل نهضة أدبية حقة .

إن تميز البنية الإبداعية «لا يتجلى -فيما يرى لوتمان[١٢] - إلا من خلال أحد أمرين : صدع نظام البنية ، أو مقارنتها » بغيرها ، ومقارنة البنية بغيرها لا يتحقق على أعلى مستوى إلا إذا كانت المغايرة بين النموذجين المقارنين متحققة على نحو ما ، وقد كانت قصائد الشعر العروضي قبيل عصر «البارودي» منظومات مخدّجة لا تتمايز ولا تتفاضل ولا تتغاير ، وإنما هي أشباه ونظائر لا تختلف فيما بينها إلا باختلاف اسم القائل ومناسبة القصيدة ، فكأن الاسم هنا هو علامة الصنعة التي تلصق «بالبضاعة» المطروحة لتبيِّن منشأها دون أن تدل على طبيعتها ، فلم تكن محاكاة البارودي لها -والحالة هذه- لتفضي إلى أي قدر من الاختلاف أو التميز ، ومن هنا كان انعطاف المبدع تجاه الماضي البعيد يتسلمه ويوظف أدواته في جلاء رؤيته الفنية الخاصة ، ولم يكن منطقه في هذا الانعطاف غريبا على منطق النهضات الأدبية الإحيائية في عمومها ، إذ عادةً ما يتم فيها «الإحياء» مقترنا بنوع من «الرجعة إلى الماضي» ، أو «الارتداد إلى التراث» ومن ثم قد يبدو وكأن آداب الأمم تسلك في بدايات تطورها طريقاً معكوساً حين تنحو إلى التغيير فلا تجد سبيلا إليه إلا بمحاكاة أروع النماذج التي حفظها تاريخ هذه الأمم . وليس أدل على ذلك من أن مطالع النهضة الأوربية الحديثة -بكل ما حفّ بها من ملابسات التطور العلمي والصناعي- لم تؤد تلقائيا وبطريقة سريعة ومباشرة إلى ازدهار الآداب القومية ، بل أخذت في البداية شكل «بعث» ثقافي لتراث الماضي ، واتجهت إلى الآداب القديمة من يونانية ولاتينية ، تطبع نصوص هذه الآداب وتترجمها وتعلق عليها ، ثم تحاكي ما فيها من قيم جمالية وفكرية وإنسانية . ورغم أن هذا التحول كان يبدو كما لو كان معاكسا لمقتضى النهضة ، فإنه في الحقيقة كان بمثابة ثورة فكرية في

ذلك العصر ، لأنه كان يعني الخروج على آداب العصور الوسطى باستلهام أروع نماذج الماضي القديم ومحاكاتها ، ثم الانطلاق من هذه المحاكاة إلى ترقية الآداب القومية وتطورها .

- ٣ -

في ضوء هذه الحقيقة العامة يمكن أن نفهم لماذا حرص «العقاد» في تقييمه لجهد «البارودي» على أن يوازن بين عنصرين في مفردات ذلك الجهد : الثقة ، والابتكار ، فالثقة ناتجة من قدرته على مجاراة الجاهليين والمخضرمين والعباسيين ، والابتكار ناشئ عما ولدته هذه الثقة من الإيمان بالذات والاعتماد على النفس ، ومن ثم رد البارودي إلى المعاصرين «يقين القدرة» على مجاراة القدامى «في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد ، فإذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة وشخصيته المعبرة ، ونزعته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعته من حسن الثقة وعزيمة النهضة»(١٣) .

ومن اعتبار المزج بين القدرة على المجاراة والقدرة على الابتكار يمكن أن نقول إن هذا الحافز المزدوج كان يحكم حركة الإبداع في نتاج «البارودي» برمته ، وليس في معارضاته الشعرية وحدها ، بل يمكن القول إن نزعة المعارضة عنده تمر بدرجتين تتكاملان ولا تتفاضلان ، فشعره بحكم انعطافه تجاه الماضي البعيد محاكيا أو متجاوزا يعتبر معارضة كلية لنتاج ذلك الماضي ، ثم إن عدداً من قصائده يجنح إلى تحقيق هذه المعارضة صراحة ، إما بالإفصاح عنها كما أفصح في صدر قصيدته الدالية «ظن الظنون فبات غير موسد» حين استهلها بقوله : «وقال على روي قصيدة النابغة الذبياني التي أولها :

مِن آل ميةَ رائحٌ أَوْ مُغْتَدي
عَجْلانَ ذا زَادٍ وغيرَ مُزَوَّد

وقد سلك فيها مسالك العرب فيما كانت تتمدح به من مباشرة الحروب . وارتياد المنابت ، وركوب الخيل ، وشرب الخمر ، والتشبيب بالنساء(١٤) !! ، أو بالإيماء إليها في قالب محاكاتي عام ، كتصدير بعض قصائده بأنها قيلت على طريقة العرب «(قصيدته التي مطلعها : ألا حيٍّ من أسماء رسم المنازل (١٥) أو بأنه فيها «يروض القول في بعض الأساليب» (قصيدته التي مطلعها :

رد الصِّبا بعد شَيْب اللمَّة الغزل[16] ، ففي الحالتين كانت المعارضة موضوعية لا يعوزها التحديد ، مباشرة ، لا تلجأ إلى المراوغة ، جهيرة ، يعترف بها الشاعر في صدر عمله ، بيد أن هذا وأمثاله لا يستقطب كل جهد الشاعر في المعارضة ، لأنه كثيراً ما كان يستلهم روح قصيدة بعينها ، أو صور شاعر بذاته ، دون التصريح بتلك القصيدة ، أو الجهر باسم ذلك الشاعر ونحن نعدّ هذا وذاك من قبيل المعارضة غير المباشرة ، التي تَسِم مجمل نتاج البارودي وتجعل منه وثيقة إبداعية تُجاري وتتجاوز إبداع شعراء العربية في أبرز عصورها بدءا من العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي ، وصحيح أن إطلاق مصطلح المعارضة على مثل هذه الرقعة الشاسعة من النتاج فيه قدر كبير من التجاوز ، ولكنه لا يخلو من مشروعية إذا اعتبرنا أن عمل البارودي في محصلته النهائية كان جهدا إحيائيا حفز «خليل مطران» إلى الاعتراف بأنه أول شعراء البعثة الحديثة ، بمعنى أنه «أول من رد الديباجة إلى بهائها وصفائها القديمين ، وما أبزّ قريضه لقريض جيله ، فإنك لتجد الواحدة من قصائده ذاهبة صعدا إلى عهد أرقى أزمنة العرب ، فهي كالجبال الشامخة وحولها القصائد الأخرى كالأركان المقامة من حجارة أطلال بلا اختيار ولا نسق ولا هندام[17]» . ومعنى ذلك أننا من معارضات البارودي بإزاء نمطين لا نمط واحد ، نمط المعارضة المضمرة التي تشكل بذاتها إطارا كليا لإبداع الشاعر ، ونمط المعارضة الصريحة التي تنصب على مناطق بعينها من إبداع الشاعر ، وقبل أن يتاح لنا التوقف عند النمط الثاني من نمطي المعارضة ، باعتباره أوضح النمطين وأقربهما مبادرة إلى الفهم كلما أطلق مصطلح المعارضة ، سوف نلم إلمامة عجلى بالنمط الأول ، نمط المعارضة المضمرة ، المعارضة الملموحة ، لأنها وإن كانت أخفى النمطين ، فهي أَوْلاهما بالنظر ، لأنها تلقي الضوء على اتجاه الشاعر ، وعلى طريقته في القول ، وأثره في حقل الشعر عل وجه العموم .

والمتعقب لمفهوم الشعر لدى البارودي قد يقع تحت الإغراء السريع للمشابهة الواضحة بين عناصر هذا المفهوم وعناصر المفهوم العربي الكلاسيكي للشعر ، خصوصا وأن الرجل قد ركز من بين هذه العناصر على ثلاثة حظيت من اهتمام القدامى بما لم يحظ به سواها ، نعني بذلك توكيده على «ائتلاف الألفاظ» «وائتلاق المعاني» و «البعد عن التكلف»[18] وهي نفس العناصر التي لا تكاد تجد أجرومية من أجروميات النقد العربي القديم إلا أَوْلَتها مزيدا من العناية ، وإن يكن في قالب لغوي مختلف ، «كصحة العبارة» و«قرب المأتى» «وانكشاف المعاني»[19] ، وقد يغذي هذا الإغراء السريع «بالمشابهة» في مفهوم الشعر أن المبدع نفسه (البارودي) لم يتحرج من التصريح بانتمائه إلى تقاليد القصيدة العربية ، بل إنه أدار هذا الانتماء في قالب الترقي الذي

يوحي به الاستدراك في قوله عن قصيدته :

حَضَرِيّة الأنساب، إلاّ أنّها
بَدَوِيّة في الطَّبْع والتَّرْكيب

فكأن حضرية النسب (مرادفة لعصرية المضمون) لم تخل من إيحاء سلبي يستوجب الاستدراك لدفع شبهة القصور عن قصيدته بانتسابها «طبعا وتركيبا» إلى «البادية» ، أو لنَقُلْ انتسابها إلى الماضي العربي في مستواه النموذجي لدى الشاعر ، ومع ذلك كله فإن ما يربط الشاعر إلى ماضيه ليس فحسب تركيزه في مفهوم الشعر على العناصر المشار إليها ، وليس أيضاً اعترافه «بالبداوة» في «الطبع» و«التركيب» ، بل هو - قبل ذلك وبعده - أمران لافتان للنظر : أولهما : خطابية ذلك المفهوم وانبهام مصطلحاته على نحو يذكّرنا بنظيره لدى كل من الناقد والمبدع العربي القديم ، سواء فيما يتعلق بغموض معاني «الائتلاق» و«الائتلاف» أو فيما يتعلق بحدود ومقاييس «الطبع» و«التكلف» ، وثانيهما أن الإحداث العملي لهذا المفهوم النموذجي في تجلياته عبر قصائد الشاعر لم يكد يتجاوز نسق القصيدة القديمة في الافتتاح النسيب ، أو الخمر ، والبكاء على الطلل ، وقطع المفاوز وذكر إنضاء الراحلة والبعير ، وسقيا عهود الصباالمنقضية ، ثم التخلص من ذلك كله إلى شيء من الوصف أو الفخر أو النصيحة أو طرح قضية من تلكم القضايا الوطنية التي كانت تشغل وعي الشاعر باعتباره واحدا من مفجري الثورة الوطنية في الربع الأخير من القرن الماضي ، ومن أبرز المصطلين بنارها .

وإنك لتعجب حين ترى الشاعر يسوق القصيدة مصدرا إياها بتلك العبارة التقليدية «قال : يروض القول» فتحس على الفور بأنه عبر هذه «الرياضة» يريد أن يثبت شيئا لنَقُلْ إنه : التحدي ، أو مطاولة السلف ، أو تليين «عريكة» العبارة ، حتى إذا مضيت في القصيدة وجدت من غرابة العبارة ، وطول النفس الشعري ممثلا في الأوزان ذات المقاطع الوفيرة (كالبسيط والطويل) ، وصعوبة القافية ، والنحو التجميعي في توزيع أفكار القصيدة بين الحكمة والفخر والغزل والشراب ، مايدفعك دفعا إلى الحدس بأن الشاعر يضع نصب عينيه «تحدي» التراث بما هو من خصائصه . واقرأ إن شئت قوله في إحدى «عيّنات» تلك الظاهرة :

إنـي وان كـانـت الأيـام قـد أخَـذتْ
مِنّي وأخنى علي الضّعفُ والشَّمَطُ
فقد أذود السَّبَنْتي عن فريسته
وأفْجَأ البطل الحامي فاخْتَبِطُ

وربَّ يوم طويل العُمْر قصّره
جَرْيُ السَّوابق والوَخّادةُ النُّشُطُ
كأنما الوحش من تَلْهَاب جَمْرته
مُبَدَّدٌ تحت أشجار الغَضَا خَبَط[٢٠]

فلن تعدم بعض مظاهر هذه النزعة في تحدي الظاهرة الأدبية السلفية بما هو من خصائصها : عبارة ، ووزنا ، وقافية ، ومنهجا .

إننا لا نسوق هذه الأبيات لمجرد أنها تتمتع بقسط لا بأس به من الغرابة والثقل الصوتي ، بل لأن هذه القيم الصوتية ليست إلا لمسة تفجر شعورا يجب أن يكون مهيأ بالفعل لاستقبالها ، وربما أثارت فينا إحساسا بالماضي ، أو ارتباطا تاريخيا بالبيئة التي أفرزت من قبل نمطا شعريا مشابها ، إذ إن الشيء يصبح ذا دلالة بالنسبة للشاعر «حين يكون متفتح المسام على ماض ما ، ومحرّضا للفكر على تجاوزه نحو ذكرى ما[٢١]» ، ومن ثم لا نرى عجباً أن يستخدم البارودي مثل هذه «المسام» التراثية نحو خمسين مرة[٢٢] ،وأكثر هذه «المسام – الإشارات التراثية» دورانا في شعره تلك التي توظف «المقنَّع الخراساني»[٢٣] في مجال المقارنة بين سحره وسحر شعر الشاعر ، وقد تكررت هذه الإشارة غير مرة ، ثم تلك التي تذكر حادثة «يوشع» حين وقفت الشمس عن مغربها حتى يفرغ من القتال ، ثم تلك الإشارة التي تتخذ من قصة هاروت وماروت وما كانا يعلّمان من سحر بمدينة بابل مثيراً إيحائيا يومئ إلى تضاؤل أثر سحرهما الغابر بجوار «السحر» الحاضر :

كأنّما بين جَفْنيها إذا نَظَرتْ
هاروت يَعْبث بالألْباب والفِكَر[٢٤]

وليست هذه «المسام» التراثية التي تحرض الفكر تجاه الماضي بقاصرة على الإشارات التصويرية ، بل إنها لتتجلى أكثر من مرة عبر بعض المداميك التعبيرية التي سرعان ما تلفتنا إلى نظائر لها في شعر هذا أو ذاك من أعلام الماضي البعيد الذي عارضه البارودي جُمْلةً بشعره جملة . استمع إليه يخاطب عباس حلمي :

فامْنُنْ عليّ بإصغاءٍ إلى كَلِمٍ
تُعَدّ في النُّطْق إلا أنّها دُرَرُ[٢٥]

ألا تُذَكّرك ـ رغم سهولة الألفاظ ـ ومباشرة النسق الصياغي ، بنفس الاستدراك الاستثنائي في مخاطبة المتنبي لسيف الدولة :

هــذا عِــتــابــك إلا أنّــه مــقــة

قــد ضُــمِّــن الــدرَّ إلا أنّــه كَــلِــمُ[٢٦]

ثم إليك هذه الصورة للحصاد الذي أينع ولم يبق له سوى القطاف ، وفيها «استلهام مباشر «لعبارة الحجاج المشهورة» : «إني لأرى رءوسا قد أينعت وحان قطافها» ، ولا ينال من هذا الاستلهام أن يتحول «القطاف» عند الحجاج إلى «حصاد» عند البارودي :

أرَى أرْؤُسـاً قد أيْـنـعـت لحـصـادهـا

فاين –ولا أيْن– السيوف القواطع[٢٧] ؟

فكُونـوا حصيدا خـامدين أو افْزَعُوا

إلـى الحَرْب حتـى يَدْفـع الـضَّيْمَ دَافِعُ

ونفس «الاستلهام المباشر» نراه في قوله :

إذا لـم يـكـن إلاّ المـعـيـشـةَ مَـطْـلَـب

فكُلّ زَهـيـدٍ يُمسك الـنفسَ جَابر[٢٨]

فقد نظر فيه إلى قول امرئ القيس :

ولـو أنَّ مـا أسـعـى لأدنَى مـعـيـشـة

كفانــي، ولـم أطْلُب، قليـلٌ من المال

ونفس هذه الرواسب التراثية نراها في قوله :

فـإن أكُ مَـشْـغُـوفـا، فـذُو الحِـلـم رُبَّـمـا

أطاع الـهَوى، والحُبُّ مِن عُقَد السحر[٢٩]

وفي هذا تذكرة بقول أبي نواس :

فمـازِلـتُ بـالأشـعـار فـي كل مَـوْطِن

ألَـيِّـنـهـا، والـشـعـر من عُقَد الـسّحـر

وفي قوله :

فـرُبَّ فـقـيـرٍ يمـلأ الـقـلـب حـكـمـةً

ورُبَّ غـنـيّ لا يَـرِيـش ولا يَـبْـرِي[٣٠]

إيماء إلى قول القائل :

فرِشْني بِخَير، طالَما قد بَرَيْتَني
فَخَيْرُ الموالي من يَرِيشُ ولا يَبْرِي

هذا بالإضافة إلى أنه في خمرياته خاصة يطول ويكثر نظره إلى أبي نواس ، ولعل لهذا صلة بما نلحظه من وفرة اتكائه على المطالع الخمرية خالصة وممزوجة بالاستهلالات الغزلية ، وإذا كنا قد ألمحنا بالنماذج السالفة إلى اقتباس بعض المداميك التعبيرية ، فقد نستطيع في غير ما عنت أن نكتشف لقاء الشاعرين عند صورة «الخمر» وقد شفَّت ورقَّت حتى تَشَاكل الكأسُ وما تحويه الكأس ، يقول البارودي :

جاءت وقد شَاكَلها كاسُها
فاشْتَبه الباطنُ والظاهرُ[٣١]
بمثْلِها تُعجِبني صَبْوَتي
ويزدَهِيني الليلُ والسَّامِر

فالصورة التي يجلوها الشاعر في البيت الأول تلفتنا بشدة إلى قول أبي نواس :

رَقَّ الزجاجُ ورَاقت الخمر
فتَشَابها، فتشاكَل الأمرُ
فكأنما خمرٌ ولا قَدَحٌ
وكأنما قدحٌ ولا خَمْر

ولا تقتصر المعارضة الملموحة – أو غير المباشرة – للتراث على مجرد تسرب الصور والمداميك التعبيرية أو الصياغة على منوالها بهدف تجاوزها وتخطيها ،بل إنك لتقرأ البارودي في بعض الأحيان فتحس «بالنفس الشعري» التراثي ، وإن لم تجد له تحديدا . اقرأ – على سبيل المثال لا الحصر – هذه الأبيات التي لم ترد في الديوان ، بل أوردها ياقوت المرسي وعطية حسنين في «مراثي الشعراء» التي جمعها خليل مطران بعد رحيل شاعرنا :

نصحتُ قوْمي وقلتُ: الحرب مُفْجعةٌ
وربّما تَاحَ أمرٌ غير مظنونِ
فخالفوني وشبّوها مُكَابرةً
وكان أوْلى بقومي لَوْ أطاعوني
تأتي الأمور على ما ليس في خَلَد
ويخطئ الظنّ في بعض الأحايين

حتى إذا لم يَعُد في الأمر مَنْزَعة
وأصبح الشرّ أمْرا غير مَكْنون
أجبْتُ إذْ هتفوا باسمي، ومن شِيَمي
صِدقُ الولاء وتحقيق الأظانِين[٣٢]

ألست ترى فيها معارضة ملحوظة ، رغم خلوها من المحاكاة الملفوظة ، لقصيدة ذي الأصبع العدواني التي قالها حين اقتتل قومه مع بني عمه ، والتي يخاطب فيها ذوي رَحِمه قائلا :

الله يَعْلمني والله يَعْلَمُكم
والله يجَزْيكم عَنّي ويجَزْيني
ماذا عَليّ وإنْ كنتم ذوي رَحِمي
ألا أحبّكُمُ إذ لَمْ تُحبُّوني
لو تشربون دمي لم يرو شاربكم
ولا دماؤكم جَمْعا تُرَوِّيني

ونقول إنها معارضة ملحوظة لا ملفوظة ، لخلوها من المشابهة التعبيرية المباشرة ، ولكن النفس الشعري المتمثل في تشابه الوزن (البسيط بإيقاعاته الجليلة ومقاطعه التي تناهز الثلاثين) ، ثم تشابه موقف الشاعرين في علاقتهما بقوميهما من حيث دوران هذه العلاقة على محور اللوم والمعاتبة ، كل هذا يجعل من أبيات البارودي نقطة في تلك المساحة الهائلة التي تَرُدُّ مجمل شعره إلى معارضة إضمارية لمجمل التراث .

وليس لنا أن نسارع فنرتب على هذه المعارضة الإضمارية لمجمل التراث حكما عاما «بتقليدية» رائد «الإحيائية» بحجة أنه « أغرق نفسه في البداوة حتى انصهر فيها وصار من أهلها ، وغدا يصف المرأة ، والسيف ، والفرس ، والسحاب ، والصيد ، والحرب ، والشراب ، دون هدف إلا المجاراة ، ودون أن يصلها بنفسه أو عصره . . . . . وليس استخدام البارودي لمثل هذه العناصر البدوية القديمة شبيها باستخدام العباسيين لها كما يقول بعض النقاد[٣٣] ، فقد كان العباسيون قريبي عهد بالبداوة ، وكانوا على صلة قوية بها ، ومازالت ظلالها وصورها في حياتهم . . . والذين تعللوا للبارودي فجعلوا محاكاته القدماء في كلاسيكية ضيقة خلقا وتجديدا ، فاتهم أن هذا اللون من الشعر غير خالد ، ولا يعيش إلا في جيله وبين المعجبين به ، فهو يؤدي غرضا مؤقتا ثم يستنفد[٣٤] . . .» ولكي نستطيع أن نفهم حقيقة موقف البارودي من التعامل مع التراث ، علينا أن نستعيد ما صدّرنا به هذه الدراسة من أن أولى خطوات الإحياء في

أدبنا العربي الحديث ، مثلها في هذا مثل نظريتها في الإيحاء الأوربي ، تمت بالرجعة إلى الماضي ، تتمثله وتحاكيه ، ثم تحاول تجاوزه وتخطيه ، باعتباره منظومة التقاليد التي تتضمن الحاسة التاريخية ، والتي تحتم على الشاعر أن يكتب وأجيال الغابرين من شعراء أمته ملء دمه ، بل إن التقاليد المذكورة لا تمثل مجرد صلة بين الشاعر وهذه الأجيال ، بل هي تراث عام يستفيد منه جميع المبدعين في وصل فنّهم بالجمهور أو الجماعة(٣٥) .

أي أن التقاليد بهذا الاعتبار تؤدي وظيفة مزدوجة : ثقافية واجتماعية ، فهي تؤدي وظيفة ثقافية من حيث تعني حضور الماضي في الحاضر ، وهي تؤدي وظيفة اجتماعية من حيث تُمثّل القاسم المشترك الذي يلتقي عليه المبدع والمتلقي ، والطريقة المثلى لوصل الفنان بالجماعة عبر رموزهما التاريخية المشتركة ، ولعل هذا وذاك هو الذي يحدو بنا إلى الإقرار بصحة الاتجاه الذي يرى في تلبس البارودي بأردية الغابرين قدرا من «التقنّع الرمزي» ، وحتى بُعد المسافة الزمنية الذي يفصل بين البارودي ومن عارضهم ، ليس حاسما في استبعاد هذه «الجرعة الرمزية» ، كما أن قرب هذه المسافة لا يثبت العكس بالنسبة لمجاراة العباسيين لسابقيهم ، لسبب بسيط ، وهو أنه كلما اتسع الفاصل الزمني كان ذلك أدل على أن المعارضة لا تقتصر على حرفية المحاكاة ، وأنها تتضمن قدرا من «رمزية المحاكاة» .

ثم من قال إن البارودي كان يخوض فيما يخوض فيه «دون هدف إلا المجاراة ، ودون أن يصله بنفسه أو عصره»؟ .

فالحق أن البارودي في كثير من «رياضاته» كان يطرق الماثل من موضوعات الساعة ، مثل قافيته التي صدرها بقوله : «قال يروض القول ، وينعت البازي ، والأسد والحية» ، وفيها تعريض ببعض مكاره علاقته بالخديوي توفيق ، وفيها - أيضا - تهديد صريح باستخدام السلاح ، ولعله نظمها بعد سقوط وزارته في ٢٦ مايو سنة ١٨٨٢ ، وفيها يقول :

تاللّه أهْدأ أو تَقُوم قِيامة
فيها الدِّماء على الدّماء تُراق
شَعْواءُ تَلْتهم الفَضَاء ويرْتقي
مِنْها على حُبُكِ السماء نِطَاق(٣٦)

وكأنما كان يتنبأ بالثورة في عينيته الذائعة التي نظمها سنة ١٨٦٨م ، والتي يلحظ من خلالها الواقع قبل أن يقع :

ولستُ بعلأم الغُيوب، وإنما
أرى بِلحاظ الرأي ما هو واقع
وذرْهُم يخوضوا إنما هي فِتْنة
لهم بينها عمّا قليل مَصَارع

ويحض على الثورة ويحرض عليها مستنكراً على قومه أن يصبروا على الهوان وهم لا يشكُون من قلة :

فيا قومِ هُبوا إنما العُمْر فُرْصة
وفي الدهر طرْق جَمّة ومَنافعُ
أصَبراً على مَسّ الهَوان وأنتُمُ
عديدُ الحَصَى، إنّي إلى اللّه راجِع[٣٧]

إن بعض المداميك التعبيرية والتصويرية ، في هذة الأبيات وأمثالها ، تنضح بعبق تراثي لا شك فيه ، ونشير بخاصة إلى قوله : وذرهم يخوضوا . . . .» ، «لهم بينها مصارع»» «وأنتم عديد الحصى . .» ، «إني إلى الله راجع» ولكننا نبخس هذه المداميك حقها الإيحائي إذا اقتصرنا على النظر إليها باعتبارها «محاكاة» للأقدمين ، لأنها – فوق ذلك – تنقلنا إلى قريب من المناخ التراثي الذي استخدمت فيه لأول مرة ، وتثير فينا تداعيات لا حصر لها ، وتخلق هالة من المشاعر والرؤى ترتبط بذلك المناخ التراثي ارتباطا رمزيا ، وبهذا وأمثاله تغنى اللغة الشعرية . ويضيف إليها الشاعر كما يأخذ منها وبه ، كذلك تعود الكلمات إلى بكارتها الأولى وتتخلص من «الاستهلاك» الذي يصيب كل لغة يطول بها الأمد دون دم جديد يفجر فيها قوة الحياة الكامنة[٣٨] .

ويتخذ آخرون من غرابة البيئة التي يصورها الشاعر أحياناً ، ومن بُعد ما بين واقع حياته وواقع شعره أحيانا أخرى ، خصوصاً في غزله وخمرياته ، ذريعةً لاتهام شاعرنا «بالتقليدية» في معناها السلبي ، «فكثيرا – والكلام للدكتور محمد حسين هيكل – ما كان يتنقل في معارضات من بيئته المصرية الحديثة إلى بيئة بدوية جاهلية أو بيئة إسلامية بالشام أو العراق في عهد بني أمية أو بني العباس ، ثم كان يجعل الغزل واللهو بالخمر والنساء ، والحماسة والفخر ، أغراضا له في القصيدة الواحدة على طراز من حمل نفسه على معارضتهم ، وكانت ذاكرته القوية تواتيه فيما يعارضهم فيه حتى تخاله أحدهم ، ويختلط عليك الأمر إذا أردت أن تميز بين شعره وشعرهم ، ومن كانت هذه حاله لم يكن غزله ولم يكن لهوه صادرين عن عاطفة ألهبها الحب أو حركتها

الخمر بمقدار ما حركها الحرص على التفوق في حلبة الفحول الأولين[٣٩]» ، ونحسب أن تلك مقولة تحمل في ثناياها عوامل تفنيدها ، لأن «جودة المحاكاة» حتى ليصعب التمييز بين شعره وشعرهم تقطع بصدق «التلبس» الفني الذي حاوله البارودي بالنسبة لسابقيه ، وهذا «التلبس» هو مقياس « الصدق الفني للشاعر ، ذلك الصدق الذي لا يستلزم معايشة الشاعر لتجربته واقعا ، بل يكفي أن يكون قد تشبع بها ، وتمثلها حق التمثيل ، ودبت في نفسه حمّياها ، حتى يستطيع أن يقنعنا بها وأن يُوقِع في روعنا أنه عاشها وما عاشها ، وخاض أحداثها وما خاضها ، وذلك – على التحقيق – هو جوهر الفرق بين ما يدعى «بالصدق الواقعي» «والصدق الفني» وثانيهما هو جوهر التجربة الشعرية ومقياس نضجها في منظور النقد الأدبي الحديث .

ثم إن رسالة البارودي لم تكن خلق الشعر العربي من عدم ، أو تجديده من قدم ، أو التغيير في أنماطه الموسيقية وزنا وتقفية حتى نجعل من «إتقان المحاكاة» تهمة نلحظها عليه ، بل كانت رسالته «بعث الشعر العربي من مرقده وتمزيق الأكفان التي احتوته مئات السنين وما وفق له البارودي من هذا البعث لا يزال حتى اليوم أعظم تجديد تم في حياة الشعر العربي منذ نهض البارودي به . .[٤٠]» .

أما أكثر نمطي المعارضة البارودية وضوحا وذيوعا ، فهو ما دعوناه «بالمعارضة الملفوظة» ، وهي التي تتبادر إلى الذهن عادة كلما جرى الحديث عن معارضات البارودي ، وإن كان النمط الأول لا يقل أهمية عن صنوه من وجهة نظرنا ، حيث يمثل المقابلة بين مجمل اللوحة الإبداعية الحاضرة ، ومجمل اللوحة الإبداعية الماضية ، أو الموغلة في المضي ، إذا شئنا الدقة في التعبير .

وقد عارض البارودي – معارضة صريحة – شتيتاً من الشعراء من عصور أدبية مختلفة ، لا يجمع بينهم سوى انتمائهم جميعا إلى تراث العربية إبّان ازدهارها وتألقها ، وأصالة الخلق الإبداعي لديهم ، ثم تميُّز النماذج الشعرية التي يعارضها في نتاجهم وهكذا نراه يعارض من الجاهليين عنترة في معلقته :

هل غادَر الشعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ
أم هل عرفتَ الدار بعد تَوَهُّمِ

فيعارضه البارودي بقصيدته التي يستهلها قائلا :

كم غادر الشعراء من متردم
ولَرُبَّ تالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ

كما عارض من الجاهليين النابغة في قصيدته :

مِــن آل مَــيَّــةَ رائــح أو مُــغْــتَــدِي
عَــجْــلانَ ذا زادٍ وغــيــرَ مُــزَوَّدِ

فيعارضه شاعرنا بقصيدته التي يستهلها قائلا :

ظَـنَّ الـظُّـنـون فـبـات غَـيْـرَ مُـوَسَّـد
حـيـرانَ يَكْـلأُ مـسـتـنـيـر الـفَـرْقَـدِ(٤١)

كما عارض من الإسلاميين أبا نواس في قصيدته التي يمدح بها الخصيب :

أجَــارةَ بَــيْــتَــيْــنــا أبــوكِ غَــيُــور
وَمَيْسور مـا يُرْجى لـديـكِ عَسِيـر(٤٢)

فيعارضه البارودي بقصيدته التي مطلعها :

تَــلاَهَــيْــتُ إلاّ مــا يُــجِــنّ ضَــمــيــر
وداريــتُ إلا مــا يَــنِــمّ زَفِــيــرُ(٤٣)

والبحتري في قصيدته التي يمدح بها صاعد بن مخلد :

لـنـا أبـداً بَـثٌّ نـعـانـيـه فـي أَرْوَى
وحُزْوَى، وكم أَدْنتكَ مِن لـوعة حُزْوَى
ومـا كـان دمـعـي أروى قـبـل بـنُـهْـزة
لأدنـى خـلـيـطٍ بـان أو مَـنْـزل أَقْـوَى(٤٤)

حيث يعارضها شاعرنا بقصيدته :

أَقِـلاَّ مَلامـي في هـوى الـشّادن الأَحْـوَى
فـقـلـبـي عـلـى حَـمْـل الملامـة لا يَـقْـوَى

والمتنبي في قصيدته التي يمدح بها أبا علي بن عبدالعزيز الأوارجي الكاتب :

أَمِـنَ ازْدِيـارَكِ فـي الـدّجـى الـرقـبـاءُ
إذ حـيـث كـنـتِ مـن الـظـلام ضـيـاء(٤٥)

والتي يعارضها شاعرنا بقصيدته :

صِـلـةُ الـخـيـال عـلـى الـبِـعـاد لِـقـاءُ
لَـوْ كـان يَـمْـلـك عَـيـنـيَ الإغـفـاءُ(٤٦)

يا هَاجِري مِن غيرِ ذنبٍ في الهوى

مَهْلاً، فهَجْرُكَ والمَنُون سواء

كذلك عارض المتنبي في قصيدته التي يمدح بها كافورا :

أوَدّ من الأيام مَا لاَتَوَدُّه

وأشْكو إليها بَيْننا وهي جُنْدُه

يُبَاعِدن حِبًّا يَجْتَمِعْنَ ووصْلُه

فكيف بِحِبٍّ يجتمعن وصَدُّهُ(٤٧)

فقد عارضها البارودي بقوله :

رَضِيتُ مِن الدّنيا بِمَا لا أوَدُّه

وأيُّ امرئٍ يقوَى عَلَى الدّهر زَنْدُهُ

أُحَاوِل وَصْلاً والصّدود خصيمه

وأبْغي وفاءً والطبيعةُ ضِدُّه(٤٨)

كما عارض الشريف الرضي في قصيدته التي يفتتحها بقوله :

لغَيْرِ العُلَى مِنّي القِلا والتَّجَنُّبُ

ولولا العُلَى ما كنت في الحبّ أرْغَبُ

إذا اللهُ لم يَعْذُرك فيما تَرُومُه

فما الناس إلاّ عاذل أو مُؤَنِّب(٤٩)

بقصيدته التي مطلعها :

سِوايَ بتَحْنان الأغاريد يَطْرب

وغيري باللّذات يَلْهو ويَلْعَب(٥٠)

وعارض أبا فراس في رائيته الذائعة :

أراك عَصِيّ الدمْع شِيمَتُك الصَّبْرُ

أمَا لِلْهَوي نَهْيٌ عَليكَ ولا أمْرُ

برائيته في النسيب والفخر :

طربْتُ وعادَتْني المَخِيلةُ والسُّكْرُ

وأصبحتُ لا يَلْوي بِشِيمَتي الزَّجر(٥١)

كما عارض من شعراء العصر الأيوبي ابن النبيه المصري في قصيدته التي أولها :

«يا ساكني السّفحِ كَمْ عَينٍ بِكُمْ سَفَحَتْ» ، بقصيدة من نفس الوزن والقافية يقول في مستهلها :

ماذا على قُرّة العَيْنَينِ لو صَفَحَتْ
وعَاوَدَتْ بوِصالٍ بَعْدما صَفَحَتْ

هذا بالإضافة إلى معارضته « لبردة المديح» للإمام البوصيري بمطولة في مدح الرسول ﷺ جعل لها عنوان : «كشف الغمة في مدح سيد الأمة» ، وعدد أبياتها نحو سبعة وأربعين وأربعمائة بيت ، ومن ثم قد يقتضي الأمر إفرادها بدراسة مستقلة .

وقد يتصدر قصيدة المعارضة البارودية نص صريح على قصد المعارضة ، كما حدث في معارضاته لابن النبيه حين نقرأ في مفتتح القصيدة تلك العبارة : «وسأله أحد الفضلاء أن يوازن قصيدة ابن النبيه . .» ، و«موازنة» القصيدة في هذه الحالة تعنى الإتيان بما يعادلها بحرا وقافية ، وقد تأتي غُفلا من مثل ذلك النص ، قناعة بأن تتصدرها عبارة «رياضة القول» ، وفي الحالتين نرى قصد المعارضة واضحا لا يحتاج إلى تذكير أو إشارة بالنسبة لكل من له إلمام بذخيرة الأدب العربي وتراثه المنظوم .

ونبادر فنلحظ على جملة القصائد التي عارضها البارودي جملة ملاحظ لا تخلو من دلالة :

أولا : أن كثرة الأعمال المعارضة تنتمي إلى العصر العباسي على امتداده ، وقليل منها ينتمي إلى العصر الجاهلي ، وأقل من القليل (قصيدة واحدة إن شئت الحق) تنتمي إلى العصر الأيوبي ، ولذلك دلالته ، لأن شعر العصر العباسي هو قمة الهرم الثقافي في الشعر العربي ، علاوة على أن نقاء النسيج الشعري وفصاحة الخيوط اللغوية المستعملة في هذا الشعر ليست موضع شك ، ومن ثم فهو يحقق المطلوب بالنسبة لشاعر كالبارودي ، يريد اللواذ بالماضي أولا ، ثم يريد إحياءه ثانيا ، ثم لا يريد أن يجافي بين هذا الماضي والمستوى الثقافي لعصره هو ثالثا ، وليس كالشعر العباسي ما يحقق كل هذه المطالب جملة واحدة ، ومن هنا كان ما لحظناه من وحدة البنية الثقافية التي تنتسب إليها كثرة النصوص المعارضة .

ثانياً : أن البنية الإيقاعية في النصوص المعارضة ، فوق اتفاقها والنصوص المعارَضة وزنا وقافية ، تجنح إلى الأبحر الجليلة والإيقاعات الفخمة والأوزان ذات المقاطع الوفيرة ، فخمسة من هذه القصائد تحتذي موسيقى «الطويل» ، وثلاثة منها تحتذي إيقاع الكامل ، وواحدة تحتذي

موسيقى البسيط ، ولهذا أيضا دلالته ، لأن بحر الطويل يحتوي على أكبر عدد من المقاطع اللغوية مقارنا بالأوزان الأخرى ، فعدد مقاطعه في الشطرة الواحدة يناهز خمسة عشر على حين ينخفض هذا العدد في بعض الأوزان إلى سبعة[٥٢] ، ومن ثم كان الطويل من أكثر الأوزان شيوعا في الشعر العربي ، ربما تحت تأثير القاعدة المحورية للقصيدة العربية العمودية ممثلة في وحدة البيت ، ومن المعلوم أنه كلما انفسح مدى البيت كان أكثر مواءمة لاحتواء الفكرة الواحدة المستقلة ، ولهذا نرى البارودي - تحت نفس التأثير ولنفس الغاية - يفضل هذا الوزن في معارضاته ، بل نكاد نقول إنه يفضله في شعره بعامة ، فمن بين ما يقرب من ثلاثة آلاف بيت في ديوانه نرى الطويل يحتل نسبة تناهز ٤٠٪ ، على حين تتوزع النسبة الباقية على بقية الأوزان .

ولسنا ممن يؤمنون بالربط الوثيق بين الموضوع والوزن ، ولكننا لا نستطيع - في ذات الوقت - أن ننحي جانبا فحوى ذلك الانطباع الذوقي للدكتور عبدالله الطيب حين لحظ أن «الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي ، وأعظمها أبهة وجلالة ، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة ، وفيها يفتضح أهل الركاكة والهجنة وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق ، والمرسل التام عند الإنجليز ، والطويل أفضلهما وأجلهما ، وهو أرحب صدراً من البسيط ، وأطلق عنانا ، وألطف نغما . .»[٥٣] هذا ولما كان البحر الطويل رحيب الصدر ، طويل النفس ، فإن العرب وجدت فيه منذ القدم بغيتها ، وآثرته على ما سواه من أوزان .

ثالثا : إن البنية الإيقاعية قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بإحداثيات الدلالة الشعرية ، فرأينا البارودي في هذه المعارضات يخضع لما خضع له القدماء من تداعيات الأفكار والخواطر ، فما دامت وحدة البيت هي القاعدة ، وما دام انفراد البيت بالمعنى المستقل هو الأساس ، ثم ما دام الإيقاع الشعري بوفرة مقاطعه يعين على هذا التفرد وذلك الاستقلال ، فإنه ليس غريبا أن يسيطر على بناء القصيدة لدى البارودي ذلك المنهج التجميعي الذي سيطر على بناء القصيدة بعامة ، فقد يبدأ بالنسيب أو الخمريات ، وقد يخلص منها إلى الرحلة ومخاطرها وأدواتها ، موطئا بذلك لما عساه يقصد إليه من فخر أو وصف أو ادكار ، أو غيرها .

وأوضح النماذج بَرْهَنَةً على سلامة هذه الملاحظات في جملتها معارضة البارودي لأبي نواس في رائيته التي يمدح بها الخصيب ، فكلتا القصيدتين قصيدة أبي نواس وقصيدة البارودي تنتميان إلى إيقاع الطويل بانداحه وانبساطه ، وإلى قافية الراء المطلقة ، وهي قافية وسطية ، لا تعاني من كزازة الندرة ولا تَبَذُّل الانتشار ، وكلتا القصيدتين - كذلك - ذات بناء تجميعي ، رغم اختلاف وحدات هذا البناء - ربما - نوعا وترتيبا ، ففي مطلعي القصيدتين يمثل النسيب

وشكوى الهوى اللبنة الأولى في هذا البناء ، ويتفق الشاعران في التأكيد على معنى أنه لولا الهوى لم يذلا ، ولم يكن عليهما من سوى نفسيهما سلطان ، عبرّ النواسيُّ عن هذا المعنى بقوله :

فما أنا بالمشغوف ضربة لازب
ولا كلّ سلطانٍ عليّ قدير[٥٤]

وعبّر البارودي عنه بقوله :

فيا قاتل الله الهوى، ما أشدّهُ
على المرء إذ يخلو به فيُغيرُ

تلين إليه النفسُ، وهي أبيّةٌ
ويَجْزَع منه القلب وهو صَبُور[٥٥]

وعلى حين خلص النواسي من هذا المطلع الغزلي إلى صورة تعبيرية شديدة الأسر حين شبه نفسه بأنثى عقاب «طوت ليلتين القوت عن ذي ضرورة» ، فهي ترقب قرن الشمس في حدّة ولهفة وانتظار ، نرى البارودي ينفقُ نحو اثني عشر بيتا في وصف ليلة من ليالي اللهو ، إذ «العيش أفواف» و «سلسال الوفاء نمير» ، لكي يخلص من ذلك إلى صورة محورها «الطير» هي الأخرى ، ولكن الطير في هذه المرة «حمام» لا «عقاب» ، مع ملاحظة أن فكرة الإسقاط واحدة عند الشاعرين . فكلاهما يتلبس بالطير ويتبادل وإياه الماهية ، حتى لتحس أن «الطير» في التحليل الأخير «طير إنساني» أو أن «الإنسان - الشاعر» «إنسان - طائر» ، ومن ثم لا نعجب حين نرى «حمام» البارودي يتجلى ذلك التجلي البشري :

تُجاوِب أترابًا لها في خمائلٍ
لهنّ بها بعد الحنين صفيرُ
نواعِمُ لا يعرفنَ بؤسَ معيشةٍ
ولا دائراتِ الدّهرِ كيف تدُور[٥٦]

وعلى حين ينفذ النواسي من وصف «العقاب» إلى مدح الخصيب مباشرة «بحسن التخلص» الذي شهر به :

تقول التي عن بيتها خفّ مركبي
عزيز علينا أن نراك تسير

أمـا دون مـصـرٍ لـلـفتـى مـتـطـلـب
بـلـى ، إنّ أسـبـاب الـغِـنـى لَـكَـثِيـر
فـقـلـت لـهـا واسـتـعـجـلـتـهـا بَـوَادِر
جَـرتْ فـجَـرى فـي جَـرْيِـهِـنّ عَـبِـيـرُ
دعِـيـنـي أُكَـثِـر حـاسـديـك بِـرِحْـلَـةٍ
إلـى بَـلـدٍ فيـه الخَـصِـيـب أمِـيـرُ (٥٧)

نجد البارودي يخلص إلى الفخر بشجاعته ، وفطنته التي «لها من وراء الغيب أذن سميعة ، وعين ترى ما لا يراه بصير» ، وامتلاكه لمقاليد الكلام المزين بحكمة تتألق تألق الكواكب الدرية .

هنا يتسنى لمن يقرأ رائية البارودي هذه أن يتوقف عند ناحيتين في هذا الجزء الافتخاري ، فمن ناحية ، قد يعجب المرء حين يرى أن صورة «العقاب» التي أسقط عليها النواسي ذاته قد تجسدت مرة أخرى عند البارودي وبنفس هذا الملمح الإسقاطي :

إذا سِرْتُ فـالأرض الـتـي نَحْـن فَوْقَـهـا
مَـرَادٌ لِمُـهْـري ، والمَـعَـاقـل دُورُ
فـلا عَـجَـبٌ أن لَـمْ يَـصُـنْـي مَـنْـزل
فـلـيـس لـعـقْـبَان الـهـواء وُكُـور (٥٨)

مع فارق أن «العقاب» عند النواسي مفردة ، وعند البارودي في صيغة الجمع ، وهي لم تأت كذلك عند الأخير إلا لاستغراق النفي ، الأمر الذي يدل على زيادة جرعة الادّعاء في تحوّله إلى «عقاب» ، فلا عجب ألاّ يحتويه منزل ، لأن العقبان لا تحتويها وكور !!

ومن ناحية أخرى يمكنك أن ترى مصداق ما افترضناه في ثنايا تلك الدراسة من معارضة ملحوظة ، ومعارضة ملفوظة ، في شعر البارودي ، نعني بذلك معارضته التراث في جملته ، ثم معارضة إحدى مفرداته تحديدا ، وذلك عندما تقرأ في ختام ذلك الجزء :

فلو كنتُ في عَصْر الكلام الـذي انْقضى
لـبَـاء بـفـضـلـي «جَـرْوَلٌ» و «جَـرِيْر»
ولـو كـنـتُ أدْركت الـنُّواسِيَّ لـم يَقُل
(أجَـارةَ بَـيْـتَـيْـنـا أبـوكِ غَـيُـور)
ومـا ضَـرّنـي أنّـي تَـأخـرتُ عَـنْـهُـمُ
وفـضْـلـيَ بـين الـعـالمين شَـهِـيـرُ

فـيـا رُبّمـا أخلـى مـن السَّبْـق أوّل
وَبـذّ الجيـادَ السـابـقـاتِ أخيـرُ [٥٩]

فليس خفياً أن البارودي ينتقل من العام إلى الخاص ، أو من المعارضة الجُمْلية للتراث (جرول ، جرير) ، إلى المعارضة التفصيلية لمفردة من ذلك التراث هي مفردة النواسي : «أجارة بيتينا أبوك غيور» ، وفي الحالتين نرى عنصر القصد إلى المعارضة واضحا وباعتراف الشاعر نفسه ، بل إننا لنرى ما هو أبعد من ذلك ، نرى البارودي وقد اشتمّ ما عسى أن يتبادر إلى الذهن من أن «الأقدم» زمنا «أفضل فنا» ، الأمر الذي يهدم مشروعه «في المعارضة» من الأساس ، إذ هي تتم بقصد المماثلة أولا ، ثم بهدف التجاوز والمقابلة ثانيا ، ومن ثم راح ينفي هذا الوهم المتبادر بأكثر من صيغة ، فما ضره أن يتأخر عن السابقين وفضله أشهر من أن ينكر ، ثم إن الأول زمنا ليس بالضرورة «أوّلا» فنًا ، فقد يخلو ذاك من السبق ، وقد يحظى به هذا ، كما قد يخلو أول الجياد من السبق ، على حين يحظى به من بدأ أخيرا .

– ٤ –

تمثل رائية البارودي في معارضته لأبي نواس إحدى بواكير معارضاته «الملفوظة» ، نقول ذلك لأن هذه القصيدة قبل أن ترد في أصل الديوان ورَدت في الجزء الثاني من كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي في أول طبعة له سنة ١٨٧٥م (١٢٩٢هـ) ، ويلاحظ أن ما جاء في الوسيلة الأدبية من شعر البارودي نظمه بين عامي ١٨٦٣ – ١٨٧٥ ، وهو بين الرابعة والعشرين والسادسة والثلاثين ، أي أنه كان ما يزال بعد في ريعان شبابه ، بعد عودته من الآستانة في حاشية الخديوي اسماعيل (فبراير سنة ١٨٦٣م – رمضان ١٨٧٥م) وقبل أن يتم طبع الوسيلة الأدبية» سنة ١٨٧٥م ولذلك لم يكن نَفَس الشاعر في هذه القصيدة طويل الامتداد ، ولم يكن فنّه فيها كامل النضج ، وغلب عليها الغلوّ في الفخر ، والإحالة في توكيد الذات ، وهي من هذه الناحية تذكرنا ببواكير أحد الشعراء الذين أولع بهم البارودي ، وحاول معارضتهم ، نعني بذلك قطب القول العربي المنظوم : أبَا الطيب المتنبي .

وقد عارض البارودي المتنبي مرتين ، إحداهما في همزيته التي سلفت الإشارة إليها ، والأخرى في قصيدته التي مطلعها :

رَضِيـتُ مـن الـدّنـيـا بَـمـا لا أوَدُّهُ
وأيّ امرئ يَـقْوى عـلـى الـدهـر زَنْـدُهُ

فهو فيها يعارض المتنبي في قصيدته التي مطلعها :

أَوَدّ مـــن الأيـــام مـــا لاتَـــوَدّه
وأشْكَـو إليـهـا بَيْـنَنـا وهْيَ جُـنْدُه

ومن عجب أن ترى اتفاق المزاج وظروف العمر تدفع البارودي - بعد أن استحصد عوده - إلى معارضة المتنبي في قصيدته تلك ، نقول ذلك لأن قصيدة المتنبي المشار إليها قالها سنة ست وأربعين وثلاثمائة في مدح كافور الأخشيدي بعد أن تصرمت حقبة سيفياته بكل زهوتها ، أما قصيدة البارودي فلم يؤرخ لها ، ولكنّ فَحْصها النقدي يقطع بأنها نظمت بعد أن طمّت الفتنة ، وفشلت الثورة ، وتفرق عنه الصديق ، وشمت به العدو ، وبدأت شرة الشباب في الخمود :

لـعَمْـريَ قَدْ وَلّـى الـشبـاب وحَلّ بـي
مِـنَ الـشَّـيْـب خَـطْـب لا يُـطـاق مَـرَدُّهُ
فـأيُّ نـعـيـم فـي الـزمـان أرُومُـهُ
وأيّ خَـلـيـلٍ لـلـوفـاء أُعِـدُّهُ
وكـيف ألُـومُ الـنـاس في الـغَدْر بَـعْدَمَا
رأيتُ شَبَـابي قد تَـغَـيّـر عَـهْده؟[٦٠]

بل إن بها من الإيماءات إلى «دياجير المحنة» و «يد الجور» وفي مقابلهما «البطل الذي يحمي الحقيقة» و «الذي لا يستكين لصولة» ما يؤكد أنها نظمت إبّان المنفى ، حين يئس من العودة إلى الوطن ، وأبَتْ عليه نفسه أن يضعف فيسترحم كما فعل زملاؤه ، ومن ثم راح ينفّس عن نقمته بتلك الأبيات الثائرة التي «لا تقل عنفا عن أشد الثورات المسلحة[٦١]» - بتعبير الدكتور محمد حسين هيكل :

فـحَـتَّـام نَـسْرِي في دَيَاجِيرِ مِـحْنَـةٍ
يضيق بِها عن صُحْبة السّيف غِمْدُه
إذا المرء لَـمْ يَدْفَع يَدَ الجَوْر إنْ سطتْ
عَـلَـيْـه فـلا يَـأْنَـفْ إذا ضَـاع مَـجْـده
عَفَاءٌ عـلـى الـدّنيـا إذا المرء لـم يَـعِش
بِـهـا بطلاً يَـحْمِي الـحـقيـقـة شَدُّه[٦٢]
وإنـي امْـرُؤٌ لا أسْـتـكـين لـصَـوْلَـة
وإنْ شَـدّ سـاقـي دُون مـسـعـاه قِـدُّهُ

لقد كانت هذه الأبيات وأمثالها أدنى إلى إثارة حفيظة الإنجليز وحفيظة صاحب العرش عليه ، وما كان زهده وتسليمه ليمحُوَا أثرها ، أو لينهضا حجة على أنه ندم على ما قدّم ، وجميعها دلائل لا تقبل النكران على أن الرجل كان صادقا في غضبته الوطنية حيث أسهم في الثورة إسهام المخلص الأمين ، ثم كان ثابت العزم وفيًّا لعهده حين نُفِي فلم يزده النفي إلا إصرارا على معتقده .

تزيد قصيدة البارودي عن نظيرتها لدى المتنبي بنحو ثمانية أبيات ، وتفسير هذا يكمن في زيادة تنوع المعاني عند الأول عنه عند الثاني ، ومع ذلك فهما يشتركان في المقدمة الغزلية التي تستغرق عند البارودي خمسة عشر بيتا على حين لا تزيد عند المتنبي عن ثمانية أبيات ، وفي المحور الدلالي لدى الشاعرين تسكن فكرة تَمْلك عليهما مداخل خيالهما ، هي فكرة أن الهوى من شأنه المعاناة ، ومن طبيعته الغدر ، يعبّر المتنبي عن هذه الفكرة بطريقة تصويرية برع فيها هي طريقة «الترقّي» في تكوين الصورة من الأدنى إلى الأعلى ، أو «التدنّي» بها من الصعب إلى السهل :

أَوَدّ مِنَ الأيّامِ مَا لا تَوَدُّه
وأشْكُو إلَيْها بَيْنَنا وهْيَ جُنْدُه
يُبَاعِدْن حِبًا يجْتَمِعنَ ووَصْلُه
فكَيفَ بحِبٍّ يجْتمعنَ وصَدُّه (٦٣)

على حين يستبدل البارودي تعبير «الدنيا» بتعبير «الأيام» لدى أبي الطيب ، وكلاهما معادل لذلك العائق الأبدي الذي يحول بين المحب والمحبوب ، وإذا كان الشاعران يشتركان في تجلية هذا العائق ، فإنهما يشتركان كذلك في القالب الذي يطرحان من خلاله علاقة هذا العائق بالنفس الشاعرة ، وهو قالب ضمير المتكلم : «أود» عند المتنبي و «رضيت . .» عند البارودي ، مع ملاحظة أن الضمائر تمثل في القصيدة «أعصاب الخطاب الشعري» بتعبير جاكوبسون (٦٤) .
ومن السهل أن تلمح مالمحناه من أن الهوى لدى البارودي لايكاد يخرج عما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليدية :

رَضِيتُ مِنَ الدّنيا بِمَا لا أوَدّه
وأيّ امرىءٍ يَقْوَى على الدّهر زَنْدُهُ
أُحاوِلُ وَصْلاً والصُّدودُ خَصِيمُهُ
وأبْغِي وفاءً والطبيعة ضِدُّهُ

حَسِبْتُ الهَوَى سَهْلاً، ولَمْ أَدْرِ أنّه
أَخُو غَدَرَاتٍ يَتْبَعِ الهَزْلَ جِدُّهُ
تخف له الأحلام وهي رزينة
ويعنو له من كل صعب أشده
ومن عجب أن الفتى وهو عاقل
يطيع الهوى فيما ينافيه رشده
وما الحب إلا حاكم غير عادل
إذا رام أمرا لم يجد من يصده[٦٥]

هذا على حين يتخطى الجزء الغزل في مطلع قصيدة المتنبي تقاليد النسيب المألوفة ، فهو «نسيب مُوجَّه» إن شئنا الدقة في التعبير ، لأنه يعتمد على «عنصر التلميح» في إدراك أن ثمة معنى ثانياً يكمن تحت المعنى الغزلي ، أليس في «الحبّ الذي من طبيعته الصدود» إيماء إلى سيف الدولة الذي كان قد فارقه وشيكاً؟ بل أليس في الحبيب الذي يطلب المتنبي «رده» ما يرشح مغزى ذلك الإيماء؟

أبى خُلُقُ الدنيا حبيباً تديمه
فما طلبي منها حبيباً ترده؟

وفي الوقت الذي لا يعرج فيه المتنبي على ادّكار الصبا بسوى بيت واحد يرد في إطار مدح كافور بأنه أخلف للشاعر طيب الشباب المفقود ، نجد البارودي يخلص من الغزل إلى ادكار الشباب «في إطار معاكس» لإطار المتنبي ، فإذا كان كافور قد رد للمتنبي ما انصرم من شبابه ، فإن شباب البارودي «مفقود غير مردود» ، وانحساره عن الشاعر برهان على «تغير العهد» ونضوب «معين الوفاء» ، وآية على أنه لا ثبات لأمر ، مادام الشباب وهو قرين الإنسان يتصرم على هذا النحو :

لعمري لقد ولى الشباب وحل بي
من الشيب خطب لايطاق مرده
فأي نعيم في الزمان أرومه
وأي خليل للوفاء أعده
وكيف ألوم الناس في الغدر بعدما
رأيت شبابي قد تغير عهده

وأبعدُ مفقودٍ شبابٌ رمت به
صروف الليالي عند من لايرده
فمن لي بخل صادق أستعينه
على أملي أو ناصر أستمده؟

أرأيتَ كيف يربط الشاعر بين تقضي الشباب وتفلت الخلان؟ هل هي أزمة الشاعر مع ظروفه برمتها؟ أم تراها أزمته مع نفسه ، ومع وجوده الذي أقفر من كل ملذات الحياة : النفس والصديق ! !

وقضية البارودي على هذا النحو وإن بدت ذات ظلال ذاتية ، فإنها وشيجة الصلة بالمناخ السياسي الذي عاش فيه الشاعر ، وبظروف المنفى وعوامل الإحباط التي نظمت القصيدة تحت وطأتها ، ومن ثم لاعجب أن يكون المقطع السابق مهاداً لما يتلوه من مقاطع تمتزج فيها الحكمة السياسية «بتوكيد الذات» ، هذا في الوقت الذي يمثل فيه «الغزل الموجه» لدى أبي الطيب مهاداً لحديث طويل عن المال الذي هو «عقد المجد» ، فإذا كان المجد بمثابة «الكف» لصاحبه فالمال بمثابة «الزند» ، ولا «مجد في الدنيا لمن قل ماله ، كما أنه لامال لمن قل مجده» ، وهذا الحديث عن المجد والمال باعتبارهما طرفي المعادلة الإنسانية هو بدوره وثيق الصلة بظروف المتنبي الذي كان حريصاً على تحقيق هذه المعادلة ، عن طريق سيف الدولة ، حتى إذا خاب أمله فيه جرب حظه عن طريق كافور ، فإذا استيأس من أن يحقق «كافور» ما وعده راح يفلسف موقفه في قالب يمتزج فيه المدح بالتلميح ، وتختلط خيوط الثناء بأمشاج من «الحكمة التعريضية» ، ونعني بها تلك العبارات الجامعة التي لاتقتصر على دلالتها القريبة ، بل تمتد دلالتها البعيدة لتعرّض بعلاقته مع كافور ، ولتومئ - من طرف خفي - إلى توترات تلك العلاقة المريضة :

وليتك ترعاني وحيران معرض
فتعلم أني من حسامك حده
وأني إذا باشرت أمراً أريده
تدانت أقاصيه وهان أشده

****

فإن نلت ما أمّلتُ منك فربما
شربت بماء يعجز الطير ورده

ووعـــدك فـــعـــل قـــبـــل وعـــد لأنـــه
نظـيـر فـعـال الـصـادق الـقـول وعـده

ثم تأتي «الحكمة التعريضية» وكأنها النتيجة المنطقية لتلك المقدمات المنظومة :

إذا كنت في شك من السيف فابلُهُ
فـإمـا تـنـفـيـه وإمـا تـعـده

في مقابل هذه «الحكمة التعريضية» الممتزجة بالمدح ، تنهض - لدى البارودي - «الحكمة السياسية» ممتزجة بضرب من توكيد الذات يختلف جزئياً عن الفخر التقليدي ، وهي «حكمة سياسية» ، لأنها وثيقة الصلة بالتقلبات السياسية التي عصفت بحياة الشاعر حتى أفضت به إلى النفي بعد فشل الثورة العرابية واستيلاء الإنجليز على مصر ، ومن ثم لاتكاد تخلو تجليات هذه الحكمة من إيماءات سياسية تتوالى على هذه التقلبات بالملاحظة والتعليق ، ثم إن توكيد الذات فيها يختلف جزئيا عن الفخر التقليدي ، لأن الشاعر في هذا التوكيد يتخذ مسلكاً تبريرياً كأنما يبرئ به نفسه من مغبة ما آلت إليه تلك الثورة ، ويلقي بتبعة ما حدث من إخفاق على الظروف ، أو على المفارقة بين المطمح والواقع ، أو على المسافة بين الأمل والطاقة الإنسانية ، أو على عدم صفاء الخليل وعدم صدق النصير وانكسار الحر وسيادة «الوضيع» وتملك «الوغد» :

صحبت بني الدنيا طويلاً فلم أجد
خليلاً، فهل من صاحب أستجده؟
فـاكـثـر مـن لاقيت لـم يـصـفُ قـلـبـه
وأصـدق مـن والـيـت لـم يُـغْـنِ وده
فمـا كل حـي يـنـصـر الـقـول فـعـلـه
ولاكـل خـل يـصـدق الـنـفـس وعـده
وأصـعـب مـا يـلـقى الـفـتـى في زمـانـه
صحـابـة من يشـفـي من الـداء فقده
ولـلـنـجـح أسـبـاب إذا لـم يـفـز بـهـا
لـبـيـب مـن الـفـتـيـان لـم يـور زنـده
ولـكـن إذا لـم يـسـعـد المـرء جـده
على سـعـيـه لـم يـبـلـغ الـسـؤل جـده

وما أنا بالمغلوب دون مرامه

ولكنه قد يخذل المرء جهده

هل نحن بحاجة إلى مزيد من الوضوح لكي نستشف أن «الفتى» المشار إليه هو الشاعر نفسه ، وأن «المرء» الذي قعد به حظه هو الشاعر كذلك؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل يصعب علينا أن نتابع نفس الإشارة «بالمرء» فيما يتلو من أبيات القصيدة لكي نتأكد أنه المعنى في كل الحالات ، وأنه يتخذ من «قناع» «المرء» ما يسوغ به نفسه بغض النظر عن التشكلات التعبيرية التي يتجلى من خلالها ذلك القناع؟

إذا المرء لم يدفع يد الجور إن سطت

عليه، فلا يأسف إذا ضاع مجده

****

علام يعيش المرء في الدهر خاملاً

إذا المرء لاقى السيل ثُمّتَ لم يَعُج

إلى وزر يحميه أرداه مَدُّه

عَفاءٌ على الدنيا إذا المرء لم يعش

بها بطلاً يحمي الحقيقة شده

وإذا كانت قد بقيت ثمة بقية من الشك في هوية ذلك القناع والمراد به فإليك هذا التصريح الذي يغني عن كل توضيح ، والذي يجعل من التكنية «بالمرء» و «الشاعر» عنصرين دلاليين مترادفين :

وإني امرؤ لا أستكين لصولة

وإن شد ساقي دون مسعاه قده(٦٦)

ففي الشطر الأول من دلالة هذا الترادف مالا يحتاج إلى تنويه ، كما أن في الشطر الثاني من تصوير المفارقة بين الواقع والأمل بالمفارقة بين «حركة الموثق» و «مسعاه» ما يوحي بمأساة الشاعر في وقوعه بين طرفي الممكن والمثال ، أو ضيق الجهد وانفساح الأمل ، وهو ما عبر عنه أصدق تعبير وأوجزه حين توج أبياته السابقة بتلك المفردة من مفردات الحكمة السياسية : «ولكنه قد يخذل المرء جهده» .

من عادة البارودي في معارضاته أن يستل جملة أو شطرة من القصيدة التي يعارضها ، واضعاً هذه الجملة أو تلك الشطرة بين علامتي تنصيص ، ربما لكي يشير عن طريقها إلى النموذج المعارض ، أو ربما لكي يبتعث بوساطتها مناخ ذلك النموذج زماناً ومكاناً ، كما صنع في معارضته لأبي نواس حين اقتبس الشطرة الأولى من مطلعه ليجعل منها الشطرة الثانية في أحد أبيـاتـه :

ولو كنت أدركت النواسي لم يقل

(أجارة بيتينا أبوك غيور)

وكما صنع في معارضته هذه لأبي الطيب حين جعل من الشطرة الأولى في مطلعه شطرة ثانية لبيت له يقول فيه :

وما أُبْتُ بالحرمان إلا لأنني

(أود من الأيام ما لاتوده)

وما كان البارودي بحاجة إلى هذا أو ذاك ، فمجرد محاكاة البنية الإيقاعية كفيل بأن يقر في روع المتلقي ما حاول البارودي أن يقره بإشاراته ، فضلاً عن أن كل واحدة من معارضات البارودي لاتكاد تخلو مما يدعوه النقاد «بالمفتاح» أو «بؤرة الإشعاع» ، وهي جملة أو ربما كلمة ، وردت في النموذج المحاكى ، فإذا تكررت في النموذج المحاكي بنفس سمتها الأسلوبي أو بقريب منه أثارت هالة من التداعيات والرؤى ، وقد تذكرنا بالنموذج الأصيل جملة . إليك تعبير المتنبي عن المسافة بين «مشتهاه» و «وجده» ، أو بين «أمله» و«طاقته» :

وأتعب خلق الله من زاد همه

وقصر عما تشتهي النفس وجده

قارنه بقول البارودي في نفس المعنى :

أطالب أيامي بما ليس عندها

ومن طلب المعدوم أعياه وُجْدُهُ

وضَعْ كل ما بوسعك من خطوط التوكيد تحت التعبير «بالوُجْد» الذي اشترك الشاعران في اتخاذه محوراً لفظياً للصورة ، وما نظنهما فيه إلا متأثرين بتعبير البيان القرآني [٦٧] ، إذ يصعب علينا أن نجده عند غيرهما من الشعراء ، وأغلب الظن أنك لو راعيت هذا التعبير وحده لكان كفيلاً بأن يربط بين الشاعرين بأوثق الأسباب .

ومع ذلك فإن مجرد محاكاة البنية الإيقاعية بذاته يفصح عن هوية المعارضة ، لأن تماثل وزن وتقفية القصيدة الثانية مع وزن وتقفية القصيدة الأولى حري أن يقوم بذلك فور ملاحظته ، وهو يحمل من دلائل التباري ورغبة المنافسة وقبول التحدي ما يجعل من المعارضة شيئاً شبيهاً بالمبارزة التي يختار فيها أحد الطرفين سلاحه ، فلا يكون بوسع الآخر إلا النزول عندما اختار ، والمتوقع في هذه الحالة أن يكون التماثل غالباً لا تصعب ملاحظته ، وفي حالتنا هذه فإن إيقاع الطويل قاسم مشترك بين الشاعرين ، أما القافية فالروي فيها هو حرف «الدال» ، على حين لا تمثل الهاء سوى مجرد حرف وصل . وللقافية أهمية قصوى في تنبيه حاسة التوقع لدى المتلقي ، لأن تتابع القوافي على نمط متشابه يهيئ ذلك المتلقي لاستقبال ذلك النمط دون غيره ، فليست القافية - إذن - في الكلمات ذاتها وإنما في أدائها النفسي المتمثل فيما تخلقه في المتلقي من استجابة ، فنحس وكأن مشاعرنا قد انتظمت على نحو خاص[٦٨] .

وقد قمنا بنظرة إحصائية سريعة في قصيدتي المتنبي والبارودي المائلتين فوجدنا قصيدة الأول تستخدم ثماني وأربعين كلمة من قافية الدال (بعدد الأبيات) ، على حين تستخدم قصيدة البارودي ستاً وخمسين كلمة بعدد أبياتها ، وتشترك قوافي البارودي مع قوافي المتنبي في سبع وثلاثين كلمة ، ولا ينفرد بغير تسع عشرة لا نجد لها مثيلاً في قصيدة المتنبي ، فإذا راعينا أن قصيدة البارودي تزيد ثمانية أبيات عن قصيدة أبي الطيب تضاءلت مرات هذا الانفراد لتصل إلى إحدى عشرة ، هي تلك القوافي التي تمثل محور التخالف أو التقابل ، في مواجهة سبع وثلاثين يتبع فيها البارودي خطوات سلفه العظيم .

وملاحظة أخرى كشفت عنها هذه التجربة ، ذلك أن قوافي البارودي التي تفرد بها في هذه القصيدة لاتشي بأن الشاعر أكد نفسه في التماسها ابتغاء إثبات القدرة على التحدي ، فجلها لاينضح بعرق المعاناة ولاينبئ عن كثير من المكابدة ، وهي من أمثال : رشد ، استمد ، جلد ، قد ، وقد ، وغد ، لحد ، وهي كلمات تتمتع بنسبة من الانتشار توحي بعفوية المعارضة من ناحية ، والطاقة الفنية المواتية للشاعر الذي نهض بهذه المعارضة من ناحية أخرى .

— ٥ —

كانت دالية البارودي في معارضة أبي الطيب من غرر ما قاله بعد أن استحصد عوده الفني ، ونضجت تجاربه الإبداعية ، ومع ذلك فإنك لا تستطيع أن تجرد أشعار صباه من فضيلة البكارة والغضارة والعنفوان . وقد تكون جرعة التقاليد في هذه الأشعار أكثر وضوحاً ، وقد

تكون المبالغات أشد ظهوراً ، ولكنها - رغم هذا جميعه - لا تخلو من سخاء القريحة ومواتاة الملكة الناظمة ، شأنه في ذلك شأن بواكير شاعر العربية أبي الطيب المتنبي .

ليس هذا فحسب ، بل إن خاصية البارودي التي لا تعدلها خاصية تجلت فيما يسمى «تصوير المنظور» ، وفيه يعتمد على التقاط ما يقع تحت بصره متوسلاً به إلى تكوين الصور الشعرية ، وهذا الإحساس البصري هو بدوره امتداد لما كان يتميز به الشعر العربي منذ القدم ، فإنك لاتكاد تجد حاسة تعدل حاسة البصر فيما كان يكوّنه الشاعر العربي من صور وما كان يبنيه من أخيلة ، وجاء البارودي فجرى على سنن الأقدمين في تعميق هذا الإحساس والامتداد به ، «وذلك شأنه بخاصة فيما لم ينزع فيه إلى تقليد المتقدمين ، بل لقد كان هذا التصوير للمنظورات يغالبه حتى وهو يقلد[69]» ، ولعل من أوضح البراهين على ذلك بائيته المشهورة التي قالها في صباه معارضاً قصيدة الشريف الرضي :

لغير العُلا مني القِلَى والتجنب

ولولا العلا ما كنت في الحب أرغب

والتي مطلعها :

سواي بتحنان الأغاريد يطرب

وغيري باللذات يلهو ويلعب[70]

ففيها من هذا التصوير شيء غير قليل ، الأمر الذي يقتضي من البحث وقفة عند هذه القصيدة بالذات ، لسببين : أولهما ما فيها من آيات هذا «التصوير المنظور» ، وثانيهما أنها تشي ، كما وشت معارضته لأبي نواس ، بأن نزعة المعارضة الشعرية كانت أكثر تحكماً في الرؤية الإبداعية للبارودي مع بواكير طريقه الفني بخاصة .

والتصوير المنظور في هذه القصيدة «تصوير روائي» ، بمعنى أنه يعتمد في حبكته على موقف ، وحداته هي الأخرى صور جزئية تتعاقب في ترتيب أشبه بترتيب النتائج على المقدمات ، وأمثال هذه المتواليات التصويرية تمنح الموقف الشعري وحدة وتماسكاً لا يتوافران عادة في القصيدة القديمة . وصحيح أن القصيدة المعارَضة - قصيدة الشريف الرضي - لا تخلو من تلك المواقف التصويرية ، وبخاصة في حديثه عن الخيل التي «تجر على متن الطريق عجاجة يطارحها قرن من الشمس» ، والتي «صدمت الأعداء والليل ضارب بأرواقه» ، ولكن أمثال تلك المواقف عند «الشريف» عبارة عن «فلذات» لا تشكل ظواهر عامة في شعر الشاعر ، ولا تشف عن منهج فني يتسم بالشمول والاطّراد ، على حين أن هذه المواقف من التصوير الروائي ترد في

تلك القصيدة الواحدة من شعر البارودي عبر ثلاثة أنماط رئيسية : نمط في الخيل والحرب كذلك الذي رأيناه عند الشريف ، ولعل البارودي قد نظر إليه فيه ، ونمط في الطرد ، وثالث في الخمر واللهو .

وعلى حين عالج الشريف ما يشبه النمط الأول ، في عشرة أبيات حافلة بحركة الخيل والرماح والمباغتة الليلية ، نرى البارودي يعالج ذات النمط ولكن في ستة أبيات فقط ، جاعلاً من نفسه محور هذا النمط ، دون تشقيق لعناصر الموقف أو توزيع لعناصر الحركة كما فعل الشريف - يقول البارودي :

وبحرٍ من الهيجاء خضت عبابه
ولا عاصمٌ إلا الصفيح المشطَّب
تظل به حمر المنايا وسودها
حواسر في ألوانها تتقلب
توسطته والخيل بالخيل تلتقي
وبيض الظبا في الهام تبدو وتغرب
فما زلت حتى بَيَّنَ الكر موقفي
لدى ساعة فيها العقول تغيب
لَدُنْ غُدوةٍ حتى أتى الليل، والتقى
على غيهبٍ من ساطع النقع غيهب
كذلك دأبي في المراس، وإنني
لأمرح في غي التصابي والعب(٧١)

وهو نمط يختلف - كما أشرنا - عن نفس النمط عند الشريف ، سواء في حجم المساحة التي خصصت له من الأبيات ، أو في الكيف الفني وتوزيع عناصر الصورة والحركة عبر أجزاء اللوحة ، كما يختلف عن نمط آخر في نفس قصيدة البارودي ، وهو ذلك النمط الذي صور فيه تصويراً روائياً موقف الطرد وجماعة الفتيان الذين دعاهم فلبوا دعوته بخيل «كالظباء» وكلاب سلوقية «تفوت البرق» ، فإذا انتهت المطاردة لم تكن إلا «لفتة الجيد» حتى «غلت القدور» «وفار اللحم» «وانفض المأرب» .

وفتيان لهو قد دعوت وللكرى
خباء بأهداب الجفون مطنب

إلى مربع يجري النسيم خلاله
بنشر الخزامى، والندى يتصبب
فلم يمض أن جاءوا ملبين دعوتي
سراعاً، كما وافى على الماء ربرب
بخيل كآرام الصريم، وراءها
ضواري سلوق: عاطل وملبب
من اللاء لا ياكلن زاداً سوى الذي
يضرِّ سِنّهُ، والصيد أشهى وأعذب
ترى كل مُحْمَرٍّ الحماليق فاغراً
إلى الوحش لايالو ولا يتنصب
يكاد يفوت البرق شداً إذا انبرت
له بنت ماء، أو تَعَرّض ثعلب
فملنا إلى واد كأن تلاعه
من العصب موشي الحبائك مذهب
تراح به الآمال بعد كلالها
ويصبو إليه ذو الحِجا وهو أشيب
فبينا نرود الأرض بالعين إذ رأى
ربيئتُنا سرباً، فقال: ألا اركبوا
فقمنا إلى خيل كأن متونها
من الضمر خوط الضيمران المشذب
فلما انتهينا حيث أخبر أُطْلِقت
بزاة وجالت في المقاود أكلب
فما كان إلا لفتة الجيد أن غلت
قدور، وفار اللحم، وانفض مارب(٧٢)

إن التصوير المنظور في هذا المقطع لا يخلو من العناصر الجوهرية في تكوين البنية القصصية ، ففيه رصد الشخوص المحورية : فتيان اللهو ، والخيل ، والكلاب السلوقية ، وفيه تصوير البيئة القصصية أو المجال المتمثل في «الوادي الذي تراح به الآمال بعد كلالها» ، وفيه لحظة

التحول التي تتجلى تعبيرياً في وحدتين لغويتين معهودتين في مقام تصوير «التحول» «والمفاجأة» ، نعني بذلك : «بينا» - «إذ» ، وفيه رصد حدث «المطاردة» بكل حركته وعنفوانه : «أطلقت بزاة ، وجالت في المقاود أكلب» ، ثم خاتمة الحدث بكل ما تعكسه من نشوة الانتصار والجذل بالغنيمة : «فما كان إلا لفتة الجيد أن غلت قدور وفار اللحم» ، وأخيرا هذه العبارة المكتنزة بالدلالة على المراد من إحساس بلذة الكفاية ومتعة الإشباع دون تحديد يغض من رحابة هذه الدلالة وعمقها : «وانفض مأرب» .

ونستطيع أن نضيف إلى عناصر البنية القصصية في هذا المقطع عدداً من المتواليات الفعلية *Prepositions* التي تغذي مستوى السرد في النص وتسهم - في الوقت ذاته - في توليد دلالتي الحدث والزمن ، كما يمكن أن نذكر في هذا الصدد بعض الفلذات الحوارية (فقال : ألا اركبوا) ، ولكن هذا وذاك ـ والحق يقال - أقل في نسبته من تلك المتواليات التي تغذي المستوى الوصفي ، إذ إن متواليات السرد لا تكاد تزيد عن ثلاث عشرة هي بالتحديد : «دعوت ، جاءوا ، ملنا ، نرود الأرض ، رأى ربيئتنا سربا ، قال اركبوا ، قمنا إلى خيل ، انتهينا حيث أخبر ، اطلقت بزاة ، جالت أكلب ، غلت قدور ، فار اللحم ، انفض مأرب» ، على حين تسود المتواليات الوصفية بقية المقطع ، وإذا كان لهذا من دلالة ، فهو أن جرعة التصوير المنظور في هذا المقطع تربو على جرعة الحكاية .

على العكس من ذلك يرد النمط الثالث من أنماط التصوير في هذه القصيدة ، وهو النمط الذي يتوجه إلى تصوير اللهو والشراب ، ففي هذا النمط يغلب مستوى السرد والحكاية على مستوى الوصف أو التصوير المنظور ، ومع أن موقف اللهو في هذا الجزء يتكرر عبر لحظتين زمنيتين ، أولاهما تلتبس بموقف الطّرد وترد في ذيوله ، وأخراهما ترد بعد العودة من الطرد ، فإننا نلاحظ أن التصوير المنظور في كلتا اللحظتين لايكاد يتجاوز لون الخمر ، ولايكاد يعتمد من الحواس سوى حاسة البصر ، ثم لا تكاد التجليات التصويرية لهذا وذاك تتجاوز - غالباً - تشبيه ذلك العقار «بالكوكب» تارة و «بسبيكة الذهب» تارة أخرى :

وقلنا لساقينا أدرها، فإنما
قصارى بني الأيام أن يتشعبوا
فقام إلى راقود خمر، كأنه
إذا استقبلته العين أسود مغضب

يمج سلافاً في إناء، كأنه
إذا ما استقلته الأنامل كوكب
فرحنا نجر الذيل تيهاً لمنزل
به لأخي اللذات واللهو ملعب
فلما رآنا صاحب الدار أشرقت
أساريره زهواً، وجاء يرحب
وقال انزلوا يابارك الله فيكم
فعندي لكم ما تشتهون وأطيب
وراح إلى دن تكامل سنه
وشيب فوديه من الدهر أحقب
فما زال حتى استل منه سبيكة
من الخمر تطفو في الإناء وترسب
يحوم عليها الطير من كل جانب
ويسري عليها الطارق المتأوب
فيا حسن ذاك اليوم لو كان باقيا
ويا طيب هذا الليل لو دام طيب

فمن الواضح أن مستوى السرد في هذا المقطع - بلحظتيه - أشد بروزاً من مستوى الوصف ، وأن بنية المتواليات الفعلية تغلب بنية الأوصاف المنظورة التي لا يلفت انتباهنا منها سوى إناء السلاف الذي يبدو «وكأنه إذا ما استقلته الأنامل كوكب» ، و«سبيكة الخمر التي تطفو في الإناء وترسب» ، ويشتد بريقها حتى تجذب أبصار الطيور ويسري على هديها الطارقون في ظلمات الليل ، ولكن الذي ربما احتاج إلى مزيد إيضاح هو ذلك التعقيب الختامي الذي ينهي به الشاعر ذلك الجزء من القصيدة :

فيا حُسن ذاك اليوم لو كان باقيا
ويا طيب هذا الليل لو دام طيب

ذلك أننا لانكاد نجد تصويراً للمنظور من مجالس اللهو ومرادات المتعة والصيد والشراب إلا وجدنا البارودي يعقب عليها بما يثبت عليها لحظيتها وسرعة انقضائها ، فالحسن الدنيوي زائل ، والمتعة غير كاملة ، لأنها غير دائمة ، وكل ما هو دنيوي هو - على وجه العموم - ناقص لأنه

متحول ، وذلك - على أية حال - منزع يتفق مع الطبيعة الأخلاقية لوظيفة الشعر عند البارودي ، وهو الذي كان يرى أنه «لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأفهام ، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح . .»(٧٣)

وهذه الطبيعة الأخلاقية لوظيفة الشعر لدى البارودي تفسر لنا ولوعه بما دعاه «الشعر الحكيم» ، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تلك الاستطرادات الحكمية يعقب بها على المشهد ، أو يلخص بها الفكرة ، أو يرتبها على ما سبق ترتيب النتيجة على المقدمة ، ولكنها - في كل الحالات - حكمة قريبة الغور ، بسيطة المأتى ، ذات نفس وعظي واضح ، وهي من ثم تختلف عن سميتها عند شاعر كالمتنبي تتجلى الحكمة لديه معراجاً فلسفياً يتخذ من المفارقة بين طبائع الكون وتناقضات الأحوال ما يشف عن دلالات فكرية عميقة .

- ٦ -

من مقولات النقد الأدبي الحديث أن التجربة الشعرية لا تشترط المعايشة الواقعية بقدر ما تفترض الممازجة الوجدانية حتى وإن كانت متخيلة ، فلا يتحتم أن يمارس الشاعر تجربته الإبداعية ممارسة الفاعل ، بل يكفي أن يتمثلها تمثل المؤمن بها ، المقتنع بكافة عناصرها ، المخالط لها مخالطة تفوق في عمقها ورحابتها مخالطة من يعيش التجربة بجسده دون أن يُسْبِغَ عليها من ذات نفسه ومن صميم مشاعره .

من ثم فإننا على الرغم من اتفاقنا مع الدكتور محمد حسين هيكل في النتيجة التي وصل إليها بعد قراءة غزليات البارودي من أنه «كان مقلداً في غزله وفي خمرياته ، وأن هوى نفسه كان إلى شيء غير المرأة وغير الخمر ، وأن حديثه عن الخمر وعن المرأة إنما كان تقدمة إلى الفخر والوصف والسياسية وغيرها من الأغراض» ، لا نجد أنفسنا معه في التساؤل الذي طرحه حول الحياة العاطفية للبارودي : «أأمعن في الحب وخضع لسلطانه؟ أم كان شعره في الغزل وفي الخمر شعر محاكاة أكثر منه تحدثاً عن غرام صادق آخذ بمجامع قلبه(٧٤)؟» ، لأن واقع الأمر أن البارودي لم يتسنم الذروة في غزلياته ، ولم يتفوق فيها على من عارضهم ، لا لأنه لم يكن محباً ، ولا لأنه كان محاكياً ، بل لأنه لم يحسن التلبّس بالرؤية الإبداعية الغزلية ، ولم يدعها تتدسس إلى نفسه تدسس المؤمن بها ، العائش فيها بوجدانه وإن لم يعشها بواقعه ، الممازج لكل عناصرها ممازجة من يراها بعين خياله وإن لم يرها بعين حقيقته ، فقصوره من هذه الناحية قصور فني أكثر مما هو

قصور في حجم الممارسة ومداها ، ومحدودية صدقه في التحليل الأخير إنما هي محدودية في الصدق الفني أكثر مما هي محدودية في الصدق الواقعي ، لأن الواقع في مستويات الإبداع لا يمثل سوى نقطة مغادرة تتضاءل قيمتها سلباً وإيجاباً إذا قورنت بقيمة التحليق المتخيل التالي لعملية المغادرة ، ويبدو أن طبيعة البارودي الشخصية ، بما عرف عنه من جدية وصرامة ، ومكوناته العرقية المتمثلة في مولده لأبوين من الجراكسة بما ترتب على هذه المكونات من اعتداد الشاعر بها ومدحه إياها في شعره ، بل «وفي كل أعماله[٧٥]» ، بالإضافة إلى نوعية الحياة العملية التي خاضها منذ أن كان طالباً في المدرسة الحربية حتى تخرج فيها في أخريات سنة ١٢٧١هـ (١٨٥٤م) وحتى ترقى في مراتب العسكرية من قائد لفرق الفرسان (*Les Gards*) إلى قائد فيلق ، إلى مشارك في إخماد ثورة كريت ، وفي الحرب التركية الروسية ، إلى علم من أعلام الثورة الوطنية يستظل بظلها ويصلى بنار اندحارها أثر الهجمة الإنجليزية على مصر ، ونفيه مع زعماء الثورة إلى «سيلان» ، واستقراره بها سبعة عشر عاماً وبعض عام - نقول : يبدو أن كل ذلك وأمثاله من آليات حياته العملية ، كان لابد أن ينضح على إبداعه ، وأن ينعكس بالسلب على غزلياته بخاصة ، بحكم ما تحتاجه تلك الأخيرة من طبع ضارع وحياة رضية ومشاعر تتسم بالرخاء والمرونة أكثر مما تتسم بالصلابة والجفوة التي تفرزها الحياة العسكرية بكل مصاحباتها وتداعياتها .

في هذا يكمن السر ما عسى أن يلحظ من قصور البارودي في معارضته لغزلية أبي فراس المشهورة[٧٦] :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
أما للهوى نهي عليك ولا أمر

برائيته التي يستهلها بقوله :

طربت، وعادتني المخيلة والسكر
فاصبحت لايلوي بشيمتي الزجر

فعلى الرغم من أن القصيدتين تمزجان الغزل بالفخر ، وتتخذان من المفارقة بين ضعف المحب وفروسية الفارس محوراً لابتعاث أدق المعاني ، فإننا نحس أن الغزل في قصيدة البارودي لم يكن سوى ذريعة للتغني ببطولته وبطولة قومه «الذين إذا استل منهم سيد غرب سيفه تفزعت الأفلاك والتفت الدهر» ، على حين كان الجزء الغزلي في قصيدة أبي فراس مقصوداً لذاته ، مستقلاً بدلالته على طبيعة التجربة الشعرية وتناميها وتكامل عناصرها ، وربما كان هذا الفارق

بين القصيدتين هو السبب في أن البارودي لم يتلبث عند الفاتحة الغزلية سوى عشرة أبيات ، في الوقت الذي امتد فيه الجزء الغزلي عند أبي فراس على مساحة ما يناهز الثلاثين بيتاً ، وهي الرقعة العظمى في القصيدة ، الأمر الذي يوحي بأن الجزء الفخري في هذه القصيدة لم يكن سوى نمنمة على حواشي الرقعة ، ومحاولة لاستكمال خصوصيات المحب الفارس برصد ملامح بطولته بعد رصد ملامح وفائه العاطفي ، وتوكيد أن هذا الكمي الذي يرد الجحفل الجرار ترده «البراقع والخمر» :

وحيٍّ رددت الخيل حتى ملكته
هزيماً وردتني البراقع والخمر
وساحبة الأذيال نحوي لقيتها
فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعر
وهبت لها ماحازه الجيش كله
ورحت ولم يكشف لأبياتها ستر(٧٧)

وحتى هذا الجزء الفخري الذي يبدو مجرد «نمنمة» على حواشي الرقعة الشعرية ، نرى الحمداني فيه أكثر أصالة وأصدق تصويراً ، ربما لأنه تناول فيه تجربة أسره لدى الروم ، بكل عفويتها وحيويتها وبكل ما لفها به من أردية حوارية درامية ، حين يهتف به أصحابه داعين إياه إلى الفرار ، فيأبى عليهم ذلك ، فيستفزونه إلى الهرب بالمقارنة بين السلامة والردى فيهمل استفزازهم ، ماضياً إلى مالايعيبه :

وقال أصيحابي: الفرار أو الردى
فقلت: هما أمران، أحلاهما مر
ولكنني أمضي لما لا يعيبني
وحسبك من أمرين خيرهما الأسر
يقولون لي: بعت السلامة بالردى
فقلت: أما والله، ما نالني خسر
وهل يتجافى عني الموت ساعة
إذا ما تجافى عني الأسر والضر؟(٧٨)

هذا على حين تشبث البارودي بمداميك من الفخر التقليدي تمثلت في الاعتداد البالغ بنسبه الذي ينتهي - كما أشرنا - إلى حكام مصر من المماليك ، وقد كان الشاعر كثير الزهو بهذا

النسب ، دائم الترداد له والإلحاح عليه ، ناعتاً إياه - بصفة خاصة - بملمحين هامين من ملامح الفضل : الشجاعة والكرم ، بكل تجلياتهما التصويرية في الفخر العربي من مضاء السيوف ، وارتفاع الأعمدة ، والألوية الحمر كناية عن شدة البأس ، والأفنية الخضر كناية عن الكرم ، وإيقاد النار في الليالي المظلمة لهداية الساري وإطعام الجائع وإيواء الخائف ، والخيل الكثيرة المنتصرة ، التي يعم صهيلها الخافقين ، والتي لا تأوي إلى مستقر لتعودها قطع الفيافي واقتحام المعارك :

من النفر الغر الذين سيوفهم
لها في حواشي كل داجية فجر
إذا استل منهم سيِّدٌ غَرْبَ سيفه
تفزعت الأفلاك والتفت الدهر
لهم عمد مرفوعة، ومعاقل
وألوية حمر، وأفنية خضر
ونار لها في كل شرق ومغرب
لمدَّرع الظلماء ألسنة حمر
تمد يدا نحو السماء خضيبة
تصافحها الشعرى، ويلثمها الغفر
وخيل يعم الخافقين صهيلها
نزائع معقود بأعرافها النصر
معودة قطع الفيافي، كأنها
خدارية فتخاء، ليس لها وكر
أقاموا زماناً، ثم بدد شملهم
مَلُول من الأيام شيمته الغدر[٧٩]

ومع التسليم بقصور البارودي عن الحمداني في موقفي الغزل والفخر بحكم تذرع الأول بتجليات تصويرية مطروقة ، وانفراد الثاني بدرامية التصوير حين راح يحدثنا عن قصة أسره وفرار أصحابه ومجادلتهم إياه في إطار حواري لا يخلو من عذوبة وعفوية ، فإن قصيدة البارودي لا تخلو - كذلك - من بعض «المسكوكات التعبيرية» التي تسربت إليها - إن عفوا وإن قصدا - من قصيدة أبي فراس ، ولعله قد لفت انتباهك في المقتبس السابق التعبير بقوله : «شيمته الغدر» ، فقد أخذ بشكله من قصيدة أبي فراس ، كما يمكنك أن تتوقف عند ذلك البيت

من نفس القصيدة :

وكفكفت دمعاً لو أسلت شئونه

على الأرض ماشك امرؤ أنه البحر

ففي الجملة الأولى منه توازُن تعبيري مع قول أبي فراس : «وأذللت دمعا» ، ونفس الملمح نلمحه حين نقارن بين قول البارودي :

فكيفَ يعيبُ الناس أمري وليس لي

ولا لامرئٍ في الحبِّ نهيٌ ولا أمرُ

وقول الحمداني في مطلع قصيدته : «أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ» . ويطول بنا الحديث لو أخذنا نتعقب كل الرواسب التعبيرية والتصويرية التي وقعت إلى البارودي من خلال تمثله لقصيدة أبي فراس ، ويكفي أن نشير في هذا المقام إلى أنه حتى اللوازم الأسلوبية التي يندر تواردها ، نراها تتكرر في القصيدتين المعارضَة والمعارضة ، إلى حد يسترعي الانتباه ، فإذا رأيت الحمداني يقرن ظرف الزمان الشرطي بفعل الشرط الدال على دخول الليل وجواب الشرط الدال على اتقاد الجوى :

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى

وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

وجدت البارودي يستخدم نفس القالب الأسلوبي في قوله :

إذا مال ميزان النهار رأيتني

على حسرات لا يقاومها الصبر

الأمر الذي يقطع بأن المعارضة في هذه القصيدة لم تصل فيها الصنعة إلى درجة من الإتقان تعفى على كل آثار المحاكاة الإبداعية .

وأغلب الظن أن هذه النتيجة الأخيرة ما كانت لتو جد بهذا القدر من الوضوح ، لولا أن البارودي قد وقف من معارضة أبي فراس عند حد الحافزين العامّين الملحوظين في كلتا القصيدتين ، نعني الغزل والفخر ، مع أن الحافز بذاته لا يشكل ضماناً للإجادة ، ولم يفطن إلى أن روعة الأداء لدى الشاعر القديم لم ترجع إلى هذا الحافز أو ذاك ، بقدر ما رجعت إلى توفيق أبي فراس الحمداني في المزج المقدر والموازنة المحكومة بين الصبغة الدرامية ممثلة في السرد والحوار ، والعبق الغنائي ممثلاً فيما يحتويه الإطار الدرامي من بث عاطفي أصيل التصوير ، دافئ المشاعر ، اقرأ للحمداني بعد بيت المطلع :

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة

ولكن مثلي لا يذاع له سر

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى

وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

تكاد تضيء النار بين جوانحي

إذا هي أذكتها الصبابة والفكر

معللتي بالوصل، والموت دونه

إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر[٨٠]

وتأمل نمو جرعة الغنائية الناجم عن الصراع الحار بين غلبة اللوعة والرغبة في الكتمان ، وبين سطوة الهوى وخلائق الكبر ، وبين التعلل بالوصل والموت دونه ، ثم أضف إلى ذلك سذاجة الصورة الموحية باشتداد نار الوجد حتى لتشم في أعقابها رائحة الاحتراق ، وبساطة الاعتراف الإنساني الذي لايزيف سموا خلقياً ولا يدعي إيثاراً فوق الطاقة العاطفية للبشر : «إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر» ، ثم قارن هذا جميعه بما يتلو بيت المطلع عند البارودي :

كأني مخمور سرت بلسانه

معتقة مما يضن بها التجر

صريع هوىً، يلوي بي الشوق كلما

تلألأ برق، أو سرت دِيَمٌ غُزر

إذا مال ميزان النهار رأيتني

على حسرات، لا يقاومها صبر

يقول أناس إنه السحر ضلة

وما هي إلا نظرة دونها السحر

فكيف يعيب الناس أمري، وليس لي

ولا لامرئ في الحب نهي ولا أمر؟

ولو كان مما يستطاع دفاعه

لألوَتْ به البيض المباتير والسمر

ولكنه الحب الذي لو تعلقت

شرارته بالجمر لاحترق الجمر

فستكتشف على الفور تضاؤل جرعة الغنائية وانطمار جذوتها تحت ركام الصور التقليدية من ناحية : «معتقة مما يضن بها التجر ، صريع هوى يلوي بي الشوق ، يقول أناس إنه السحر ضلة ، وماهي إلا نظرة دونها السحر» ، ووطأة المبالغات التي تصل إلى حد الإحالة من ناحية أخرى : «ألوت به البيض المباتير والسمر ، لو تعلقت شرارته بالجمر لاحترق الجمر» ، مع ملاحظة أن هذه وتلك - تقليدية الصورة والإحالة - مما يكثر وقوعه في معارضات البارودي على إطلاقها ، وإن كان وقوعه في مواقف الفخر أقل فداحة في نتائجه مما يحدث عند وروده في مواقف الغزل ، إذ يحتمل الفخر من المبالغة بخاصة ، ما قد لا تحتمله الأجزاء الغزلية .

وربما كان في هذا تفسير ما يستشعره قارئ تلك القصيدة من ضيق مدى المعارضة ، أمام البارودي ، إذ يبدو وكأنه كان محاصراً بتلك المساحة الغنائية الرحيبة التي كان يتحرك فيها أبو فراس ، والذي - بدوره - لم يترك أمام شاعرنا سوى القليل لكي يستثمره ، بعد أن استفرغ كل الإمكانات الفنية التي تتيحها عناصر البث الذاتي والتصوير والقص والمحاورة ، الأمر الذي يعلل لنا تلك الظاهرة الجديرة بالنظر ، وهي أن البارودي لم يجد سوى خمسة وعشرين بيتاً - فحسب - يعارض بها أكثر من خمسين بيتاً تتكون منها قصيدة أبي فراس ، وحق لمن يتحرك في هذا الإطار المحدود ألا يستوفي ما استوفاه سلفه من المعاني والأفكار والصور الفنية .

- ٧ -

والآن... قد يبدو وكأن الحديث عن البارودي هو القديم الجديد ، فبعض ما قيل في ثنايا هذه الدراسة قيل هو أو نحو منه منذ شبّت أول معركة نقدية حول معارضاته الشعرية على صفحات مجلة سركيس ١٩٠٦م ، بين قادح في هذه المعارضات ، زاعم أن صاحبها مقلد لم يدرك شأو من عارضهم ، ومادح يرى أن البارودي إنما اختار المعارضة في بعض المظان ليعلم الناس شأنه مع من تقدمه ، ومن هذا القبيل الأخير كان شكيب أرسلان الذي يؤكد أن البارودي «قد عارض ففاق من تقدمه ، وقال في غير معارضة فأتى بالشعر الفحل الذي يعيي الأوائل فضلاً عن الأواخر ، وكل ذي مسكة يقدر أن يميز بين التقليد والتوليد[٨٢]» والحق أن أصالة الشاعر -أي شاعر- لا تتعارض -كما ألمحنا من قبل- مع اتكائه على التقاليد الشعرية لسابقيه ، فالشاعر الداغستاني المعاصر «رسول حمزاتوف» مازال يحدثنا عن «الجبليين» من الغابرين الذي يتميزون بالفطرة والبراءة والشجاعة ، ولم يقوّض هذا منزلته كأعظم شاعر معاصر في اللغات السلافية . كذلك يشتكي عدد كبير من نقاد ت .س .إليوت من كون قصيدته «الأرض الخراب» تحتاج في

فهمها إلى ملاحظات تفسيرية ، ومع هذا نرى ناقداً كبيراً مثل «ريتشاردز» يعترف بأنه «لو كان لامرئ أن يشكو من شيء في هذه القصيدة فإنه خليق به في عرفي أن يشكو من عدم وجود العدد الكافي من هذه الملاحظات التفسيرية[٨٣]» ، ودلالة هذا المثال وسابقه واضحة لا تحتاج إلى تبيان ، لأنها تؤكد عضوية العمل الشعري داخل السياق الكلي لإبداع الأمة بأسرها ، وفي حدود هذا السياق كانت معارضات البارودي ، فمن الحق أنه «لم يتجه بالشعر العربي غير وجهة الأقدمين الذين عارضهم وراض القول على مثالهم ، ولكنه لم يَفْن فيهم ولم يقصر همه على النقل عنهم ، بل بدت شخصيته بارزة في شعره ، وبدا شعره مرآة بيئته وزمانه[٨٤]» ، ومعنى هذا أن «المثال» القديم الذي راح ينسج على منواله لم يتعدّ «القالب» أو «الأسلوب» المتجسد في إبداع الأفذاذ من فحول العربية في عصورها الزاهرة ، ثم راح يملأ هذا القالب بخلجات بنيانه الداخلي الخاص ، ومعطيات عالمه النفسي المستقل ، بكل روافد هذا العالم المعرفية ، وبكل مذخوره من الثقافات العربية والتركية والفارسية ، وحتى الإنجليزية التي عكف عليها طيلة فترة منفاه .[٨٥]

وصحيح أن «المثال» القديم كان يقيد خطوات شاعرنا في بعض الأحوال ، وبخاصة في مراحل إبداعه الأولى ، وبوجه أخص حين يخوض فيما خاض فيه السابقون من أغراض شعرية ، وساعتها قد يتفق له أن يقع في إسار التنويع على نغمات هذا الشاعر أو ذاك ، كما يمكن أن يُلحظ في علاقته بخمريات أبي نواس بالذات ، ولمن شاء أن يرجع في توكيد هذه الحقيقة إلى قصائده في رويّ السين - وقد اخترناه بمحض المصادفة ، وكمجرد مثال - لكي يرى كيف يتناول الخمر في وصفه لجزيرة الروضة ، في أُولَى قصائد هذا الرويّ ، بما يقترب من تناول أبي نواس لنفس الغرض :

ياساقييَّ تنبها فلقد بدا
فلق الصباح ولات حين نعاس

ثم يعود إلى نفس الموضوع وبنفس المنهج ، في ثانية قصائد هذا الروي :

وذي نخوة نازعته الكاس موهناً
على غرة الأحراس والليل دامس

ثم في ثالثة :

خل المراء لفتية الدرس
واعكف على صفراء كالورس

ثم في رابعة :

يـــارب لـــيـــل بــت أسْـقَـــى بـــه

مـشـمـولـة صـفـراء كـالـورس

قصائد متوالية تتصدى لنفس الموضوع ، وبذات الملامح ، مما يدل على استقرار هذا المجرى في نفسه وتشبثه به على طريقة أبي نواس .

صحيح هذا وأمثاله ، ولكنك تظلم الرجل إذ تقتصر في تقييمه على أنماط تعبيرية مستهلكة كالخمريات والفخريات والمدائح وما إليها ، وإنما ينبغي أن تلتمس «شخصيته» التي أومأنا إليها ، و«عالمه النفسي» الذي ألمحنا إليه – ينبغي أن تلتمس هذا وذاك في رائعاته في السياسة والثورة والطبيعة والحنين ، وحينئذ سوف يبدو جلياً سموق قامة البارودي وتميز قسماته الفنية ، كما سيتضح مدى التطابق بين صدق معاناته وصدق تعبيره :

يـقـول أنـاس إنـنـي ثـرت خـالـعـاً

وتـلـك هـنـات لـم تـكـن من خـلائـقـي

ولـكـنـنـي نـاديـت بـالـعـدل طـالـبـاً

رضـا الـلـه، واسـتـنـهـضـت أهل الحـقـائـق

أمـرت بـمـعـروف وأنـكـرت مـنـكـرا

وذلـك حـكـم فـي رقـاب الخـلائـق

فـإن كـان عـصـيـانـاً قـيـامـي فـإنـنـي

أردت بـعـصـيـانـي إطـاعـة خـالـقـي (٨٦)

هذا الثائر الصلد المؤمن بمبدئه وبخالقه هو نفسه الذي يصور حجم المكابدات التي عاشها في سجنه بعد فشل الثورة ، مجسدا هذه «المكابدات» من خلال «فتات» يومية بالغة الصدق والعفوية والإيحاء ، «كالحيطان» الصماء ، و«الباب الموصد» الذي يحدث صريراً كلما حركه السجان ، و«الظلمة» الحالكة التي «يتقرى» فيها حاجاته «وتأمل إيحاء هذه اللفظة بكل ما يثيره من إيماءات الطلب والتحسس وتلمس الأشياء» دون ضوء مرشد ، اللهم إلا أنفاسه التي تكاد ترمي بالشرر :

لا أنـيـس يـسـمـع الـشـكـوى، ولا

خـبـر يـاتـي، ولا طـيـف يـمـر

بين حيطان وباب موصد
كلما حركه السجان صَرّ
يتمشى دونه، حتى إذا
لحقته نباة مني استقر
كلما درت لأقضي حاجة
قالت الظلمة: مهلاً، لا تدر
أتقرى الشيء أبغيه، فلا
أجد الشيء، ولانفسي تقر
ظلمة ما إن بها من كوكب
غير أنفاس ترامى بالشرر[87]

تلك تجليات تصويرية بالغة الزخم والحرارة والتلقائية ، ولا ريب أن فيها لمن ينشد أصالة التعبير عن الشخصية مقنعاً .

وحتى تلك المعارضات التي ليس لها من هدف إلا مجرد «المجاراة» ، والتي قد لا تشف عن قسمات شخصية شديدة البروز ، لأنه - فيما يرى بعض الباحثين[88] - لم يصلها بنفسه أو عصره ، بل راح يوزع وصاياه وحكمه بأسلوب بدوي الوجه والروح - حتى تلك المعارضات لا تخلو من أصالة في انتقاء العصر الذي يحاكيه البارودي ، واختيار الشاعر الذي يعارضه ، ومن ثم كان الرجل يتقدم حتى حين يبدو وكأنه يرجع إلى الماضي ، وكان يجدد حتى فيما يحسبه البعض من دلائل التقليد : «كانت محاكاته الأقدمين جديدة ، وكانت معارضته إياهم جديدة ، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة[89] » ، فإذا لم نستطع أن نحسب له تأصيل ضرب جديد من ضروب الخلق الشعري كما فعل شوقي - من بعد - في مقام المسرح الشعري ، وإذا لم نتمكن من رصد تغييرات جذرية تضاف إليه فيما يتعلق ببنية القصيدة وجماليات التصوير والرموز والأقنعة ، كما فعلت مدرسة الشعر الجديد في حقبة تالية ، فلا ننسى أن نحسب له طاقته الفذة على إحياء الشعر العربي ورد الروح إلى كيانه الذابل ، وما ضره أن لم يكن رائداً على صعيد الخلق والتغيير ما دامت رسالته لم تكن تجديد الشعر العربي في حياته المتدفقة الفياضة ، بل كانت - باعتراف جمهرة النقاد والدارسين - بعث الشعر العربي من مرقده وتمزيق الأكفان التي احتوته مئات السنين ، وتلك - لعمري - غاية تقصر عنها كل الغايات ، وحسبك بها من حسنة في ميزان الرجل حين تحصى الحسنات .

☐ الهوامش ☐

١ - انظر معاجم اللغة : مادة عرض ، وتأمل ـ بخاصة ـ ما أورده الرازي في ثنايا شرح هذه المادة في مختار الصحاح ـ ط ـ بيروت ص ٤٢٥ . أما شارحا ديوان البارودي ـ علي الجارم ، ومحمد شفيق معروف ـ فيحددان ملامح المعارضة الفنية بقولهما : عارض القصيدة : أتى بمثلها ، ونسج على منوالها في وزنها ورويها . انظر شرح ديوان البارودي ـ ج٢ ـ ص ١٨ .

٢ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ـ تحقيق أحمد محمد شاكر ـ طبع دار المعارف ـ مصر ص٦٢ ـ ٦٣ .

٣ - انظر : ت .س . إليوت ـ مقالات في النقد الأدبي ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ـ ص٨٥ .

٤ - أ . ريتشاردز/ مبادىء النقد الأدبي ـ ترجمة محمد مصطفى بدوي ـ المؤسسة المصرية العامة ص ٥٨٢ .

٥ - السابق ـ ص ٢٨٣ .

٦ - أ .علي الجارم / جارميات ـ نشر دار الشروق ـ القاهرة ١٩٩٢ ص ٢٢٢ .

٧ - السابق ص ٢٢٢ .

٨ - انظر الأغاني ـ طبعة دار الكتب ـ ج٤ ـ ص١٣٧ ، ١٣٨ .

٩ - طبقات فحول الشعراء لابن سلام ـ مطبعة السعادة ـ ص١٤٤ .

١٠ - انظر تفصيل هذه المعارضة في الجارميات ص ٢٤٢ .

١١ - السابق ص ٢٤٩ .

١٢ - *U.Lotman, Analisis of Poetic Texst, Leningrad, 1972, p. 107.*

١٣ - الأستاذ عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ـ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ ص١٤٨ .

١٤ - ديوان البارودي بتحقيق الجارم ـ ج١ ص ١٤٨ .

١٥ - المصدر السابق ج٢ ص ٤٤٦ .

١٦ - السابق ص ٤٧٢ .

١٧ - خليل مطران / المجلة المصرية ـ سنة ١٩٠٩ ـ نقلاً عن : د .علي الحديدي/ محمود سامي البارودي شاعر النهضة ـ القاهرة سنة ١٩٩٠ ص ٣٩٨ .

١٨ - انظر مقدمة البارودي لديوانه ـ طبعة دار الكتب ـ ج ١ ـ ص٣ ، حين يقول ما نصه : «وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلقت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليماً من وصمة التكلف . .» .

١٩ - انظر مقدمة أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري بتحقيق السيد أحمد صقر ـ ج ١ ـ دار المعارف ـ مصر سنة ١٩٦١ ، ص٦ .

٢٠ - ديوان البارودي بتحقيق الجارم ـ ج٢ ـ ص ١٩٧ ، والشمط : بياض الشعر ، أما الخبط فورق الشجر .

٢١ - ج .ب . سارتر/ في تعليقه على شعر بودلير ـ بودلير ـ الطبعة الأولى دار الآداب ـ بيروت سنة ١٩٦٥ ـ ص ٢٠١ .

٢٢ - نقول هذا من واقع نظرة إحصائية قمنا بها لشعر البارودي .

٢٣ - المقنع الخراساني : خرج بمرو ، وادعى الربوبية مستخدماً السحر والشعوذة .

٢٤ - ديوان البارودي ـ ج٢ ـ ص ١٠٤ .

٢٥ - ديوان البارودي ج٢ ـ ص ٥٢ .

٢٦ - ديوان المتنبي - ج٣ - طبعة بيروت - ص ٣٧٤ .

٢٧ - الديوان - ج٢ - ص ٢٢٢ .

٢٨ - السابق - ص ٩٣ .

٣٠ - نفسه - ص٣ .

٣١ - نفسه - ص ١٥ .

٣٢ - نفسه - ص ١٣٤ .

٣٣ - نفسه ص ١٥ .

٣٤ - يشير صاحب النص المنقول إلى الدكتور شوقي ضيف في كتابيه : البارودي رائد الشعر الحديث ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، حيث يرى أن استخدام البارودي للعناصر البدوية كاستخدام العباسيين لها رمز ، وأنها ليست مقصودة لذاتها . انظر للدكتور شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر - ط٦ - دار المعارف - مصر - ص ٨٨ - ٨٩ ، وفيه أن البارودي : «إنما يستعير من القدماء إطارهم الذي يقوم على قوة الأسلوب وجزالته ، ولكنه يملأ هذا الإطار بروحه وشخصيته» .

٣٥ - د .علي الحديدي/ محمود سامي البارودي شاعر النهضة - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٠ - ص ٤١٣ - ٤١٤ .

٣٦ - انظر : *D.S.Maxwell, The Poetry of T.S.Eliot, London, 196l, p.20.*

٣٧ - ديوان البارودي - ج٢ - ص ٣٠٠ .

٣٨ - السابق - ج٢ - ص ٢١٣ .

٣٩ - وهو ما يسميه اليوت الشعور بالماضي *The consciousness of The past*
انظر : *A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France Oxford, 1950, P-186.*

٤٠ - الدكتور / محمد حسين هيكل في تقديمه لديوان البارودي - طبعة دار الكتب ، القاهرة سنة ١٩٤٠ - ص١٩ .

٤١ - السابق - ص ٣١ .

٤٢ - ديوان البارودي - ج١ - ص ١٤٨ وما بعدها .

٤٣ - ديوان أبي نواس - المكتبة الثقافية - بيروت - ص ١٣١ .

٤٤ - ديوان البارودي - ج٢ - ص ٢٦ .

٤٥ - ديوان البحتري - المجلد الأول - بتحقيق الصيرفي - نشر دار المعارف - ص ٥٣ .

٤٦ - ديوان المتنبي بشرح العكبري - ج١ - ص ١٢ .

٤٧ - ديوان البارودي - ج١ ، ص ١١ وما بعدها .

٤٨ - ديوان المتنبي - ج٢ - ص١٩ .

٤٩ - ديوان البارودي - ج١ - ص ٣٩ .

٥٠ - ديوان الشريف الرضي - ج١ - ص ١٠٧ .

٥١ - ديوان البارودي - ج١ - ص ٣٨ .

٥٢ - ديوان أبي فراس - ص ٦٤ وما بعدها .

٥٣ - انظر د .إبراهيم أنيس / موسيقى الشعر - ط٣ سنة ١٩٦٥ ص ١٥٢ وما بعدها .

٥٤ - د .عبدالله الطيب المجذوب/ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ـ مطبعة الحلبي ـ مصر ص٣٩٢ .
٥٥ - ديوان أبي نواس ـ ص ١٣١ .
٥٦ - ديوان البارودي ـ ج٢ ـ ص ٢٦ .
٥٧ - ديوان البارودي ـ ج٢ ـ ص ٣٠ .
٥٨ - ديوان أبي نواس ـ ص ١٣١ ـ ص ١٣٢ .
٥٩ - ديوان البارودي ـ ج٢ ـ ص ٣١ ، والمراد : المجال ، لم يصرني منزل : لم أمل إلى منزل .
٦٠ - السابق ص ٣٢ .
٦١ - ديوان البارودي ـ ج١ ـ ص ١٤٢ .
٦٢ - مقدمة الديوان ـ ص ٣٤ .
٦٣ - الديوان ـ ج١ ـ ص ١٤٤ ـ ١٤٥ .
٦٤ - اعتمدنا في نص قصيدة المتنبي على طبعة بيروت لديوانه بشرح العكبري سنة ١٩٧٨ ـ ج٢ ـ ص ١٩ ـ وما بعدها .
٦٥ - نقلاً عن لوتمان : تحليل النص الشعري ، من ترجمة كاتب هذه السطور ـ ص ٤٧ .
٦٦ - القصيدة بكاملها في الجزء الأول من ديوان البارودي -ضبط وشرح علي الجارم ، ومحمد شفيق معروف- مطبعة دار الكتب المصرية - ص١٣٩ ومابعدها .
٦٧ - القد : سير يشتق من جلد وغيره ويقيد به الأسير ونحوه .
٦٨ - في الآية رقم ٦ في سورة الطلاق : «أسكنوهن من حيث سكنتم من وجدكم ولا تضاروهن لتضيقوا عليهن . .» ـ صدق الله العظيم .
٦٩ - لا نريد الإسراف في حديث نظري عن وظيفة القافية ، ويمكن لمن يشاء أن يرجع إلى فصل بعنوان : «الإيقاع والوزن» في كتاب «مبادىء النقد الأدبي» لريتشاردز .
٧١ - من كلام الدكتور محمد حسين هيكل في تقديمه لديوان البارودي ص ١٥ .
٧٢ - اعتمدنا في نص تلك القصيدة على ديوان الشريف الرضي ـ ص١٠٧ ، وما بعدها .
٧٣ - اعتمدنا في نص تلك القصيدة على ديوان البارودي ـ طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٠م ـ ج١ ـ ص ٣٨ وما بعدها .
٧٤ - الاقتباس من ديوان البارودي ـ ج١ ـ ص٤٢ ـ ٤٣ ، وآرام الصريم : ظباء الرمال المنقطعة ، ضواري سلوق : كلاب ضارية تنسب إلى بلدة تسمى سلوق ، خوط الضيمران : غصن الريحان البري .
٧٥ - مقدمة البارودي لديوانه ـ ص٤ .
٧٦ - مقدمة الدكتور محمد حسين هيكل لديوان البارودي ـ ج١ ـ طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٠ ـ ص١٨ .
٧٧ - السابق ـ ص٦ .
٧٨ - هو أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي ، ابن عم سيف الدولة بن حمدان ، وكان فارساً شاعراً ، وأجود شعره ما كان في الفخر والشكوى والعتاب ، وما قاله وهو أسير في بلاد الروم ، وقد مات مقتولاً بإحدى قرى الشام سنة ٣٥٧هـ ، عن سبع وثلاثين سنة .
٧٩ - ديوان أبي فراس ص ٦٦ .
٨٠ - السابق ـ ص ٦٦ .

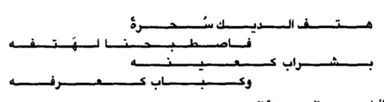
٨١ - ديوان البارودي - ج٢ - ص٤٢ - ٤٣ ، والداجية : المظلمة ، ومدرع الظلماء لابسها ، والغفر : منزل من منازل القمر ، والنزائع من الخيل : النجائب أو المرحة السباقة ، والخدارية : العقاب ، والفتخاء : لينة الجناح .

٨٢ - مجلة سركيس - العدد الحادي عشر . السنة الثانية ، وانظر : د . علي الحديدي/ محمود سامي البارودي - ص٤٠٤ .

٨٣ - ريتشاردز / مبادئ النقد الأدبي - هامش ص ٢٨٥ .

٨٤ - د .محمد حسين هيكل/ مقدمة الجزء الأول من ديوان البارودي - ص٣٠ .

٨٥ - ألم الشاعر بالإنجليزية أثناء منفاه ، أما معرفته بالفارسية فأقدم من ذلك عهداً ، ومن طرائف ما له علاقة بذلك تنبيه شارحي الديوان على أنه ترجم هذين البيتين عن الفارسية :



ديوان البارودي - ج٢ - ص ٢٩٥ .

٨٦ - ديوان البارودي - ج٢ - ص ٣٦٢ .

٨٧ - السابق - ص١١٧ - ١١٨ .

٨٨ - انظر الدكتور علي الحديدي / محمود سامي البارودي - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٠ - ص ٤١٣ .

٨٩ - الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمته الضافية للجزء الأول من ديوان البارودي - ص ٣٠ .

□ دكتور محمد مصطفى هدارة ـ رئيس الجلسة □

أشكر الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد على هذا العرض الموجز المحكم . والآن أدعو الأستاذ الدكتور منيف موسى للتعقيب على البحث .

□ تعقيب الأستاذ الدكتور منيف موسى □*

ورد في ثنايا بحث الدكتور محمد فتوح أحمد : والحق أن أصالة الشاعر ـ أي شاعر ـ لا تتعارض (. . .) مع اتكائه علي التقاليد الشعرية لسابقيه ، فالشاعر الداغستاني المعاصر « رسول حمز توف » ما زال يحدثنا عن الجبليين من الغابرين الذين يتميّزون بالفطرة والبراءة والشجاعة ، ولم يقوّض هذا منزلته كأعظم شاعر معاصر في اللغات السلافية .

«ولرسول حمزتوف» نفسه أنقل من كتابه «بلدي» أو « داغستان بلدي» : قال أبو طالب : إذا أطلقت نيران مسدسك على الماضي أطلق المستقبل مدافعه عليك .[1] وهذا يعني : إن من لا ماض له لا مستقبل له . والقول هنا ينسحب على حديثنا عن محمود سامي البارودي بخاصة ، وشعراء العصر الحديث والمعاصر وشعرهم بعامة . وهو ردّ صريح على الذين ينادون بالتحديث والحَداثة ويرفعون شعار القطيعة مع التراث .

وأسارع إلى القول : إنّ العودة إلى الماضي أو التراث ليست رجعة أو تخلفاً ، وإنما هي اعتبار وإفادة ، والحداثة في مفهومي إن لم تكن نابعة من التراث مفيدة منه ، فهي خارجة عليه ، وتكون ساعتئذ تهجيناً وشعوبية ورذلا للتواصل البنائي ، ولا يفهمَنّ من هذا الكلام ، أن نظلَّ كما كان الأقدمون ، أو أن ننسج على منوالهم . والقضية ـ في النهاية ـ تكمن ـ شعرياً ـ ، والشعر بضاعة العرب الأولى ، في كيف نقول . وطبيعة قولنا ، ستكون ـ حتماً مغايرة لطبيعة قولهم . فالتغايرية -لا الانقطاع- أسُّ الحداثة . ونعني بالتغايرية الدخول في عمق الحَدْس العربي والرؤيا العربية . فنحن لسنا أسرى التقليد البليد أو النقل السَّمج أو التصوير المسيخ... وعلى هذا نسجّل « إن العودة إلى الماضي أو الجذور هي العودة إلى الماضي الشعري العربي بتعبير آخر لا تعني الإقامة في هذا الماضي -وإنما تعني... تجاوزه - ولا يعني هذا التجاوز أن يكتب الشاعر العربي اليوم شعراً أفضل ـ بالضرورة ـ من الشعر الذي كتبه أسلافه ، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الأكثر عمقاً في الحْدس العربي والرؤيا العربية . ومن هنا نشدّد على أنّ زمن الإبداع ليس أفقياً ـ ليس خطاً متصلاً ، وإنما هو

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

آنات أو لحظات ، أي إنه انبجاس متقطع . وعلى أنّ العالم الشعري لم يخلق كاملاً دفعةً واحدة ، وعلى أن هذا الكمال ليس موجوداً بشكل جاهز ، في نقطة زمنية اسمها الماضي ، أو مستودع اسمه التراث ـ كما يقول التقليديون ، وإنما هو انفتاح دائم وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنىً وجمالاً ، وأعمق وأشمل . وعلى أنّ الكمال حركة لا تكتمل .»[٢]

وهـذا الـرأي الـذي يسوقه أدونيس في كتـابه «صدمة الحداثة» يرجع في أصـوله الأوّلية (البـدائية) إلى فلسـفة الرمزية ، أو إلى النظـرية الرمـزيـة في الشـعـر . يقـول پـول ڤـاليري *Paul Valery* « إن ربّة الشعر لا تملي قصيدة كاملة ، إنما تملي بيتاً ـ وحدة ، أو فلذة ، ثم أخرى . أما سائر القصيدة فصناعة وكدٌّ عقل...»[٣] .

والشاعر لا يبدأ من لا شيء . وعليه ، ليكون جديداً ، أنْ يبدع كما من عدم . ومهما حاول الانفصال عن الماضي ، عليه أن يستلهم هذا الماضي في حيز الإبداع ، لا في حيّز الموقف أو حيّز الفكر . حتى أنّ ت .س . إليوت *T.S. ELIOT* وهو أكثر شعراء الحداثة الغربيين حضوراً في الشعر العربي المعاصر ، إنما أبدع ما أبدع عندما استلهم قيم الماضي وتراثه ورموزه . بل كان يؤمن بأنّ العلاقة بين الماضي والحاضر هي علاقة تكامل ذات عرى وثيقة ووشائج متينة ـ ولكنه لم يذهب إلى إنكار عصره ودوره في هذا العصر : فالماضي بالنسبة إليه كان يمثل مجموعة من المفردات المفككة تحدث تأثيرها في نفس الإنسان على الرغم منه ، ومن واجب المفنّ أن يؤلّفَ بين هذه المفردات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا المزج برؤية نافذه تبصره بحقيقة وجوده . . . .[٤] وإذا كان ثمة صعوبة في فهم شعر إليوت ـ كما أشار إ .أ . رتشاردز *I.A. Richards*[٥] (ص ٦٩ - ٧٠) فإن إليوت نفسه يردّ على ناقده بقوله : إن قصيدة « الأرض الخراب» هي فصل كامل بين الشعر وكل المعتقدات ، لا يكون في مقدوري كأيّ قارئ آخر أن أقول لا . وقد أقول إمّا أن المستر ريتشاردز على خطإ وإمّا أني لم أفهم ما عناه ، فالتقرير قد يعني أن القصيدة هي أوّل شعر قد فعل ما كان ينبغي أن يفعله الشعر في الماضي . ولكني لا أتصوّر أنّه أراد أنْ يمنحني مثل هذا التقدير الذي لا أستحقه . وقد يعني أنّ الموقف الحاضر مختلف بطريقة راد يكالية عن أيّ موقف أنتج فيه الشعر الماضي ، وبصفة خاصة لعدم وجود شيء يعتقد فيه الآن ، لأنّ الاعتقاد بحد ذاته (كذا في الأصل) قد مات ، وذلك ما يجعل قصيدتي هي الأولى التي تستجيب بطريقة صحيحة إلى الموقف المعاصر ، وترفض التظاهر الكاذب ، ولعل هذا المنظور يفسر قول ريتشاردز « إن الشعر قادر على إنقاذنا .»[٦]

هذا الردّ ينقلنا ـ بالضرورة ـ عودةً إلى الفصل الذي عقده أدونيس في كتابه « صدمة الحداثة» للحديث عن محمود سامي البارودي ، حيث يقول في فقرة تتناول زمن الإبداع :«ومن

هنا الحاجة إلى الانطلاق من منظور جديد ، وهو أنّ زمن الإبداع -زمن الشّعر ، ليس أفقياً- بل عمودياً ، ولا ينشأ هذا الزمن إلاّ بتحطيم الزمن الأفقي ، أي بإقامة مسافة بين الماضي والحاضر . إن العيش في مستوى الزمن الأفقي هو عيش في مستوى الشيء ، والعادة والغريزة ـ دون انفصال أو معارضة . وما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات إنما هو قدرته على الانفصال والمعارضة وخلق مسافة بينه وبين نفسه- داخل نفسه :الشاعر الخلاّق مثلاً يتجاوز باستمرار ما حقّقه- لأنه يشعر باستمرار أنّه غير راضٍ عن المطابقات التي أقامها بين ذاته والعالم الخارجي- ولأنه يشعر أن ما يريد أنْ يكتبه أو ما يطمحُ إليه لم يحققه بعد . فكأن الإبداع نفي يتقدم . وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيا للإبداع - لأنّهما يؤدّيان إلى إعادة ما أنتجه السابقون . .(٧)

وإذا كان هذا الكلام/ الخطاب ، يجري على شاعر مضى في زمن النهضة أشواطاً بعيدة ، بعد أن تأسست بشكل قاطع ، مداميك الإرساء والإحياء والتقدم والتطور ، فإنّها لا تنساق على شاعر خارج من لهب التمخّض والمعاناة ، وهو راسف في القيود وتحت الأنيار ، يحاول أن يخرج أُمته من حدّ العبودية إلى حدّ الحرية ، من مجرى السبي إلى مجرى الحياة الوطنية والعزة القومية . ففي كل نهضة يحتاج معها المفكر والمناضل والمواطن ، والشاعر منهم ، إلى العودة إلى الماضي السعيد الماضي العظيم ، فكل نهضة محكومة إلى هذه المقولة . وماقولك بالنهضة الأوربية التي استلهمت التراث اليوناني / الروماني - كونها وريثة حضارة نسميها الغريكو لاتينية (*Greco - Latine*) وأمثلتها عند الفرنجة : راسين *Racine* وكورنيل *Corneille* وأضرابهما ، وفي التنظير الشعري نيقولا بوالو (*Nicola Boileau*)

والعقل العربي محكوم -مهما حاولنا الجدل فيه والتأويل والتفسير ومهما تذرعنا بمظاهر التقدمية - بـ« قلاع الذكريات » و «قلاع الرموز» أي هو مشدود إلى صخرة «سيزيف» . وإنّ القلق العربي منذ فجر النهضة حتى اليوم مرهون بالصراع بين شرق وغرب وإنّ هذا التمزق بين «ثورة » و«نهضة» لا يمكن أن يلتئم إلا بالإرادة الجَماعية . وسيظلّ الفردوس المفقود «قبلة العيون حتى الخروج إلى المعارج / الحرية . فكلمات مثل « نهضة » و«بعث» و«سلفية» تطمح جميعها إلى إعادة تكوين الذات . ذلك أنّ «التجديد» يتضمن في جوانب عديدة معنى «الإعادة» وسيظلّ الحال كذلك طالما أنّ تجديداً حاسماً في الأفكار والأشياء لم يجرّد النظام القديم من قدراته على التطور بإعادة توازنه(٨) والحداثة -أمر كبير وخطير- وهي تتطلب انقلابات على مختلف الصُعُد ، لتغيير المفاهيم الموروثة والمجذرة في أعماقنا... الحداثة أن تكون -أنت- في صميم

تراثك- ولكن بمعطيات جديدة -تغيّر المملوكية التي فيك . هذه المملوكية التي تشدّ إلى الوراء . الحداثة هي جمهرة (من جمهور) الإنسان وعتقه وإدخاله في أجواء الحرية التي تخرجه من صنمية العتيق ، وتلبسه لبوس المستقبلية المقدود على قدّ الحضارة الجديدة بوعي وعلمية وعقلانيه ، ليست هناك قفزات في الزمن ، هناك تغيير في المسار الحضاري والفكري والفني ، وتغيير في المفاهيم المبنية على قواعد عقلانية ثابتة- قوامها المفاجأة الفنيّة الدائمة ، كي لا تقع في الرتابة القديمة .(٩) وعلى صعيد الشعْر ، هل يستطيع شعراء المدرسة الحديثة بكل اتجاهاتها وتياراتها وأنماطها ، أن يتباهوا بالحظوة عند جمهور أوسع من الجمهور الذي يصغي للشعراء التقليديين؟؟

وفي نهضة الأمم يُحتاج إلى التعليم والأخلاق -وشعر البارودي- كذلك ، ولا مندوحة في ذلك ، فالنهضة العربية الشعرية تبدأ باثنين كبيرين هما : الشيخ ناصيف اليازجي في لبنان ، ومحمود سامي البارودي في مصر . وإذا كان اليازجي قد قصر عن المهمة التي ندب نفسه من أجلها ، فإن البارودي قد ذهب شوطا بعيدا في عملية الإحياء النهضوية ، والعودة إلى ينابيع الشعر العربي العباسي ، وأبعد من ذلك يستلهمه الجدة والرصانة وصقل اللغة وتجويد التعبير والرنين الموسيقي . وقد بلغ منه الحرص على الإجادة حداً جعله ، بل جعل فنه ، في أحايين كثيرة يدخل حيّز البراعة والصنعة الباردة ، كل ذلك ، والبارودي وأشياعه يحاولون تثبيت هوية الشخصانية العربية ، ولاسيما الثقافية في عالم يتهدّده الغريب المستعمر .

وإذا كانت الكلاسيكيّة الغربية الجديدة قد صدرت عن أسس فلسفيّة وعلائق فنيّة تحدّد دور العقل والخيال . فإن الكلاسيكية التقليديّة العربية الجديدة ، صَدَرَتْ عن موقف فنيّ عربيّ محض ، هو صورة للفن العربي / الرمز ، في أوج تألّقه - وكأنّ الشعر كلّه ينسحب على هذه الطريقة الاتباعية ، التي أرسى قواعدها الشعراء الجاهليون وأشياعهم من النقاد . ولنا في مقولة ابن الأعرابي وقد سُئل عن الشعر المحدث : «أمَا هذا من أحسن الشعر قال :بلى ولكنّ القديم أحبّ إليّ .» ما يفسر قولنا ، وإن كان في العصر العباسي من المحدث ما له طعمه ونكهته المميّزان ، ومن الاتباعية ،استمدّ العباسيون طرائقهم وفنيّتهم . وعلى الرغم من كل ذلك ، استطاع البارودي أن يقلد بكل جدارة وأن يظل هو إياه ، وأن يكتب قصائد من دون افتعال تعبّر عن شخصانيته وعصره وبيئته ، وإن توكّأ فيها على أساليب الأقدمين ، ومعارضاته تدخل في هذا النطاق .

وبحث الدكتور محمد فتوح أحمد ، الذي جاء في ثمانية أقسام ، غطّى مساحة الدراسة .

ففنّ المعارضة الشعرية عند البارودي ، لا ينفصم عن مسيرتة الشعريّة ، التي حقّق بها لنهضة الشعر العربي عموداً عربياً أصيلاً ، وقد وضع الباحث أمامنا دراسة أكاديمية ممنهجة ، متدرجة من العام إلى الخاص ، فوضع القارئ في جّو ماهية المعارضة لغة واصطلاحا ، معرجاً على قضية الأصالة والحداثة ، مظهرا بحسب تاريخانية النقد العربي القديم ، أنّ القديم هو المقياس / السلّم (*Echelle*) أو ما يمكن أن يكون من السولوجسموس» أو ما يتبع السولوجسموس وهو عند الفارابي :«الاستقراء ، والمثال ، والفراسة ، وما أشبهها مما قوته قوة قياس...»(١٠) والشاعر المعارض إنما يرد دعوى التقليد ليدخل في مستوى الإبداع ويضاهي المثال ، والدوافع إلى المعارضة قد تكون على مستويين :

١ - دوافع منوطة بالتقاليد الثقافية والأعراف الشعريّة العّامة .

٢ - دوافع تتعلق باستعراض العضلات المعرفية للشاعر .

والمعارضة في بعدها النفسي الأدبي ، تنمّ عن نزعة اعتداد وفخر وثقة بالنفس .

ثم يعرض الباحث نماذج من المعارضة الشعريّة العربية ،عبر مساحة تاريخية للشعر العربي من الجاهلية حتى عصر البارودي والمعارضة قائمة على المحاكاة المماثلة من ناحية وعلى غريزة (المقابلة) من ناحية أخرى ، ويحدد ضروبها مثل :

١- المعارضة الموظّفة توظيفاً سياسياً ودينيّاً كما في صدر الإسلام .

٢ - المعارضة الشعريّة ، وهي من باب «النقائض» أو «المنافسة الفنية» ، كما كان في الأسواق الشعرية العربية في الجاهلية والإسلام .

٣ - وتفسح المعارضة الهجائية في العصر الأموي مكانها للصراع العربي الفارسي زمن العباسيين ، لتنقلب فيما بعد ، إلى معارضة فنية وتمايز إبداعي في العصر العباسي المتأخر ، لتأخذ مصطلح المعارضة الترسّمية ، حيث يترسم المعارِض المعارَض . فتبدو «جرعة المحاكاة» واضحة في محاولة التفوق والمنافسة .

ويصل الباحث إلى البارودي ، ويقّرر أن معارضاته لم تنعطف نحو الماضي القريب ، بل تعدّتة إلى الزمن الشعري الأول بكل ما يتضمنّه من غرر القريحة العربية وآيات إبداعها ، فتتكون لدى الباحث قناعة أن معارضات البارودي كانت في أحد حدّيها استجابة لمنزع فطري في قرارة الفنان . كما كانت في حدّها الآخر تحقيقاً لشرط أوّلي من شروط كل نهضة أدبية حقّة (ص١٢) فمنطق النهضة الأدبية الإحياء... ولذا التفت هذا الشاعر إلى الماضي شأن الغربيين في التفاتهم إلى

الآداب القديمة -يونانية ولاتينية- ومحاكاتها بما فيها من قيم جماليّه وفكرية وإنسانية من أجل ترقية الآداب القومية وتطويرها . وبعد أن يبيّن أنّ البارودي ردّ إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة الأقدمين ، يعرض جملة وسيعة من معارضات هذا الشاعر ، التي هي حضرية المضمون تراثيّة التراكيب . وهذه المعارضات تأتي في نمطين :

١ - نمط المعارضة المضمرة .

٢ - نمط المعارضة الصريحة .

وإنّ تقليدية المعارضة التي يؤكد عليها الباحث تمثّل حضورين مهمّين في الأدب العربي :

١ - الحضور الثقافي : يعني حضور الماضي في الحاضر .

٢ - الحضور الاجتماعي : يعني تمثل القاسم المشترك الذي يلتقي عليه المبدع والمتلقّي .

وأمام هذه المحصلات تتجلى لنا مجموعة من المصطلحات يستنتجها الباحث من استقرائه معارضات البارودي ، فهي :«التصنع الرمزي» ،و«الجرعة الرمزية»و«رمزية المحاكاة» ، والرمز أحدوثة عربية إسلامية قديمة ، أليست الحروف السبعة رموزاً ، مثلاً؟ والشرق الحديث لكي يتبوأ سدة التاريخ ، اضطر أن يتحول كلّه إلى رمز . وما قولك بمختلف أنواع فنوننا وتقاليدنا؟ ولنا في طرقنا الصوفية وطقوس عبادتنا ما يحوّل الممارسة المادية إلى رموز . وعلى صعيد الشعر فإنّ رمزية التعلّق بالذات والعودة إلى بكارة الكلمات نوع من الإبداع كما من عدم .

وترتسم أمامنا في سياق البحث ،أيضاً ، مصطلحات :«معارضة صريحة»و«موازنة » و «دلالة» و«معارضة ملفوظة» و «الضمائر عصب الخطاب الشعري» و« نسيب موجّه» و «الإطار المعاكس» و « البيئة والشاعر» و «النفس والصديق» و«الحكمة التعريضية» و «الحكمة السياسية» لتوكيد الذات و« الفخر التقليدي» و«الواقع والمثال» يعني مأساة الشاعر و« المفتاح أو بؤرة الإشعاع » و «المعارضة الشبيهة بالمبارزة» و«عفوية المعارضة» و «تصوير المنظور» وهي ميزة الشاعر القديم ، وقد جاء البارودي فعمّق هذا الإحساس . و«تصوير روائي» ، (وقديماً -عند امرئ القيس . . وعمر بن أبي ربيعة) و« التحول والمفاجأة» و«عبارة مكتنزة» و«المتواليات الفعلية» و«فلذات حوارية» و«المتواليات الوصفية» و «جرعة التصوير المنظور» و«جرعة الحكاية» و «الشعر الحكيم» (عند البارودي) و«المعراج الفلسفي» (عند المتنبي) و «الصدق الفني في مقابل الصدق الواقعي» و «نمنمة» و «المسكوكات التعبيرية» و«الرواسب التعبيرية والتصويرية» و«الصبغة الدرامية»و«العبق الغنائي» و«جرعة الغنائية» و «الاحتراق الإنساني» .

والذي يستوقفني ملياً في هذا البحث ، حديث الباحث عن معارضة «البارودي الشريفَ الرضي (ص٥٣) في قصيدة يدور فيها القول على الخيل ، حيث يقول الأستاذ الباحث : لكن أمثال تلك المواقف عند الشريف عبارة عن «فلذات» لا تشكل ظواهر عامة في شعر الشاعر ولا تشف عن منهج فنيّ يتسم بالشمول والاطراد...(ص٥٣ - ٥٤) .

إن هذة «الفلذات هي لمح رمزية ، والشعر الرمزي قائم على مثيلاتها ، ويكاد الشريف الرضي أن يكون أقرب الشعراء العرب - أقله قديماً - إلى الرمزية بالمفهوم النقدي الحديث ، لما في شعره من رموز ولمحات وفلذات تكتنز الصورة والفكرة والخاطرة . يقول سفند جوهانسن (*S.Johansen*) أحد منظّري الرمزية في الغرب : «إن القصيدة تشبه قطعة المعمارية اللغوية ذات الصور وإن كلماتها وأبياتها لا تعني شيئاً بشكل منفرد- كما لا تعني الأحجار والقرميدات متفرقة ، شيئاً- ولكنها تشكل ، مجتمعة ، معمارية جمالية ، وهكذا أبيات القصيدة المشدودة إلى بعضها بخيط رفيع شفاف ، هو روح القصيدة أو الجو الشعري...»[١١] ويقول شاعرنا اللبناني سعيد عقل :« القصيدة قطعة توصلت ، بتجربات متتالية ، إلى فلذ إلى أبيات إلى مجموع إيحائي معطل ، بالتعدد ، الوعي ، ويتكون في لاوعي القارئ ، بأكثر ما يمكن من تساوي جوهر وشكل جوهر مع حالة الشاعر...»[١٢] وهذا ما يضفي على «فلذات» الشريف الرضي ميزة الاكتناز اللغوي أو الدلالي . فالشعر في هذه المقولة للنخبة المصطفاة . والشعر الذي يكاد يُفهم من الوهلة الأولى يمكن أن يكون إلى النثر أقرب . وإن كان مجوّدا في الصوغ والبنية . ولنا ههنا أن ننقل من تراث الرمزية آراء قد تفيد : «الشعر رمز-وكذلك فليكن كل بيت ينضوي فيه» ، «على الشعر دائماً أن يحمل لغزاً وهذا هو هدف الأدب ، والشعر موجود للنخبة في مجتمع يعرف ما الأبهة» ، «الشعر هو التعبير باللغة الإنسانية المحمولة على نمطها الأساسي ، عن المعنى السحري لمفاهيم الوجود ، من هنا أنه يمنح حياتنا الصدق والأصالة ، ويكوّن ، في حياتنا ، الرعشة الروحية الوحيدة...»[١٣] والشعر في مداه البعيد ، هو ، الشعر / السحر ، أو «اللعبة الأدبية الأبرع» ، وما على الشاعر إلا أنْ يكون اللاعب الماهر والصائغ الحاذق .

وقد حاول البارودي في معارضاته أن يكون كذلك ، بل كان كذلك في أحايين كثيرة ، وفي غير مكان من قصائده ومعارضاته ، فهو قولب النموذج القديم بقالب حديث فيه من شخصانية الشاعر وروحه ونفسه وعالمه ومعرفتيه المحطات الفنية البارزة ، فصدر في شعره ومعارضاته عن أصالة راقية ، وشعرية فذّة ، ومعرفة بأصول الشعر العربي ونقده . فكان... كما يقول عباس محمود العقاد «فنانا خالقاً في اتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه...»[١٤]

أمّا ، وقد قدّم لنا أ .د . محمد فتوح أحمد بحثاً رصيناً عن «معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، في حفل يكرم فيه البارودي -وشعراء نالوا جائزة مؤسسة البابطين للإبداع الشعري ، وهي تحمل اسم «البارودي» رائد الإحياء الأدبي العربي ، فنحمل معنا تحيات صادقة وشكراً حاراً لهذا العمل الجيّد . وليُسمح لي أن أقدم بعض الآراء حول هذا البحث ، وحول تطلعات الأمانة العامة لمؤسسة الجائزة التي تجتمع في حفلها اليوم .

ففي مثل هذا البحث ، لا يمكن إغفال كتاب «الوسيلة الأدبية» الذي واكب البارودي وأورد الكثير من شعره ومعارضاته . فلو أن الباحث عمد-عبر الشواهد والأمثلة -إلى إيراد بعض ما تضّمنته آراء الشيخ المرصفي في البارودي وشعره ونقائضه-والكتاب نادر غير متداول- وأطلعنا على كيفية تنقيح البارودي شعره بخاصة ، أن قصائد متعددة وردت في « الوسيلة» بشكلها الأوّل . ثم عاد البارودي ونقحها وهذّبها وجوّدها قبل نشرها في الديوان ، ليقف القارئ والباحث على عملية تجويد الشعر ، وكيف تأخذ الصنعة الشعرية مداها في سيرة هذا الشاعر الثائر . ثم إنّ «الوسيلة الأدبية» كانت فاتحة في الدراسات الأدبية العربية في مطلع هذا القرن ، وهي قائمة على مناهج فيها من التحديث ما أراده العرب لمناهجهم وأدبهم في نهضتهم . و«الوسيلة» تقف إلى جنب مقدمة «الإلياذة للبستاني» في ترصين النقد العربي مرحلة النهضة العربية الحديثة .

ولو عمد الباحث إلى المنهج البسيكو -سوسيو- ثقافي ، لدراسة الأبعاد الفنية والنفسية والثقافية في معارضات البارودي لكان بذلك قد أدرج دراسة في عداد دراسات علم الاجتماع الأدبي الذي بنا حاجة إليه ، ولا سيما على هذا المفترق في تاريخنا الحديث -ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين .

وموضوع البحث «معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة» فالبحث غفل من هذه الدراسات ونقد نقدها ، فالباحث قد توكأ على عدد ضئيل جداً في هذه الدراسات ، ويكاد كتاب د . علي الحديدي في البارودي . يكون المرجع الوحيد ـ وإنْ كان الباحث قد عاد إلى المصدر مباشرة وهو «الديوان» . . فإن طبيعة الموضوع لا تعفيه من التعّرض إلى الدراسات التي تناولت معارضات البارودي . وأقله ، لو قدم ثبتاً بتلك الدراسات وذكر مناهجها وتوجهاتها ، لكان أسهم في إغناء النقد العربي الحديث ومناهجه ومدارسه ، فهنا يكمن أسّ البحث الذي خاضه ، والذي كلّف ترسيمته إحياء لذكرى هذا الشاعر ودوره في النهضة العربية . وبذلك يكون نقد النقد مفيداً في ضبط مسار النقد العربي -اليوم-وإذا كان هذا متعذراً على الأستاذ الباحث فعلى المؤسسة أن تقوم بهذه المهمة ، حيث تجمع تراث البارودي كلّه وما قيل فيه وما كتب عنه -وتصدره في مجلدات بيبليو

غرافية ، تكون مرجعاً أكاديمياً صالحاً للباحثين والدارسين .

وإذا كان البحث كما يقول كاتبه :«يبدو وكأنّ الحديث عن البارودي هو القديم الجديد - فبعض ما قيل في ثنايا هذه الدراسة قيل هو أو نحو منه منذ شبّت أول معركة نقدية حول معارضاته الشعرية على صفحات مجلة « سركيس » سنة ١٩٠٦ ، يظلّ دراسات جدية تضاف إلى دراسات شعر البارودي . وليبق راسخاً في الأذهان أنْ لا نهائية في الأدب والنقد ، وإن كان للنقد قواعد وأصول ومناهج وإنّ «مذاكرة الرجال تلقح الألباب» .

□ الهوامش □

١ - رسول حمزتوف : بلدي ، ط٢ ، دار الجماهير العربية ، دمشق ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٤ ، تر . عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق ، ص٥ـ .

٢ - أدونيس : زمن الشعر ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ,٥٨

٣ - *Paul Valery : Tel Quel II, NRF, Pavis, 1971, P.51.*

٤ - يوسف نور عوض : في مقدمة كتاب ت .س إليوت : فائدة الشعر وفائدة النقد ، ط ١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص , ١١

٥ - إ .أ . ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، المؤسسة المصرية العامة . . . ، ١٩٦٣ ، تر ـ مصطفى بدوي ـ ق . لويس عوض ، هامش ، ص ٢٨٥ .

٦ - ت .س إليوت : فائدة الشعر وفائدة النقد ، تر . يوسف نور عوض ، ص١٢٦

٧ - أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ٥٧ .

٨ - جاك بيرك : العرب من الأمس إلى الغد ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، تر . علي سعد ص : ١٧ ـ ٣١ ـ٣٣ , ٣٧

٩ - منيف موسى : بيان شعري . في ديوانه ، عاشق من لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ ص . ١٠ ، ١٢ .

١٠ - راجع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لأبي الوليد بن رشد . . تر . محمد سليم سالم . لجنة إحياء التراث الإسلامي . القاهرة , ١٩٧١ حاشية (١) ص , ٦٢

١١ - *S. Johasen: Lesymbolisme, Eimor Munksgaard, Copenhague, 1945, P. 241.*

١٢ - سعيد عقل : كيف أفهم الشعر ، في كتاب ، منيف موسى : الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٣٥ .

١٣ - هنري بير : الأدب الرمزي ، ط١ ، منشورات عويدات ، بيروت . ١٩٨١ ، تر . هنري زغيب ، ص ١٢ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ،

١٤ - عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ـ ط ٣ ـ مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص١٣٢ .

□ أ .د . محمد مصطفى هدارة : رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور منيف موسى على هذا التعقيب . والآن أفتح الباب للمناقشين . وشكراً .

□ د . سعد البازعي □

لدي ملاحظتان حول ماذُكر في البحث والتعقيب ، خاصة وأن البحث ينصب على الدراسات النقدية الحديثة ، وقد لفت نظري أن معظم الدراسات التي ذُكرت ، واستشهد بها الباحث تتوقف عند مرحلة معينة في النظرية النقدية المعاصرة ، سواء في العالم العربي أو خارجه ، وهو يذكر مثلاً ما قاله «لوتمان» ، وكنت أتمنى لو أن الباحث توقف عند بعض ما قيل في الدراسات التأثرية والتأثيرية التي يبدو لي أنها تنصب في هذا المجال بالذات ، وهي معروفة في النقد المقارن ، وهناك الكثير فعلاً مما كان يمكن الإفادة منه في دراسة المعارضة كشكل من أشكال التأثير المعلن ، خاصة وأنه فرّق بين نوعين من المعارضة : المعارضة الصريحة والمعارضة المضمرة ، وأعتقد أن كثيراً من الدراسات التأثرية - أو بعضها - في هذا المجال تنصب في إطار المعارضة المضمرة ، وقد أشار الباحث إلى «إليوت» لأن «إليوت» إمام في هذه الدراسات ، لكن تلاه بعض النقاد الغربيين الذين وسَّعوا في هذا الإطار ، أذكر منهم الناقد الامريكي «هارولد بلوم» الذي ألف عدداً من الكتب في هذا النوع من الدراسات وفي صراع الشعراء .

وقد أشار الباحث فعلا إلى أن للبارودي موقفاً معارضاً بالمعنى الصراعي مع من سبقه ، وقد ذكّرنا الدكتور يوسف خليف في بحثه ، بأبيات للبارودي تشير إلى أنه لم يكن يحاول فقط أن يحتذي حذو الأوائل ، وإنما يحاول أن يتجاوزهم ويختلف عنهم ، من ذلك مثلاً تعديله لبيت «عنترة بن شداد» حيث بدل : «هل غادر الشعراء من متردم «بـ» «كم غادر الشعراء من متردم» . وحاول أن يثبت لنفسه مكاناً ، هنا كان يمكن - على ما أعتقد - الاستفادة ، ولازال من الممكن الاستفادة مما يقول «بلوم» في هذا الصدد ، وكذلك «إيهاب حسن» الناقد العربي الأمريكي وله نظرية مشهورة في هذا المجال ، ولغيرهما .

النقطة الثانية : ما قاله المعقب حول القطيعة مع التراث ، ولا أدري في الواقع من الذي يدعو إلى القطيعة مع التراث بهذا الشكل الساذج ، وإنما أظن أن أي رأي نقدي يعول عليه ، سواء في جانب الحداثة أو في جانب الأصالة أو ما يقابلها ، هو أننا دائماً نختار تراثاً معيناً ، وننتقي تراثاً معيناً ، لأدونيس تراثه الذي يختاره ، ولغيره أيضاً تراثهم الذي يختارونه ، ولا أعتقد أن هناك

ناقداً أو مفكراً حقيقياً يمكن أن يدعو إلى قطيعة مع التراث في هذا الشكل الواضح جداً ، فلذلك نحن دائماً مرتبطون بالتراث ، والبارودي يأتي في هذا السياق ، مناقضاً لما تقوله النظرية أو الرأي الحداثي المعروف .

□ د . سليمان الشطي □

هناك نقطة أساسية لفتت نظري وكنت أتمنى أن يتوقف عندها الباحث ، خاصة وهو يتعرض لموضوع مهم ، وهو أن استدعاء نص لنص آخر قديم ، أو حتى قريب العهد ، من المفترض ابتداء أن يتجاوز هذا الاستدعاء الشكل الخارجي ، أي معارضة موضوع بموضوع آخر ، أو إطار . هناك جوانب بعضها متعلق بالموقف الجديد ، الموقف الآخر الذي وقفه مستدعي النص وهو البارودي في وضعنا الحالي .

الأمر الثاني : الدوافع التي تكمن وراء هذه الخطوة ، ليس من منظور التقابل ، ولكن من حيث استخدام السابق ، أو استخدامه للسابق كي يصل إلى إثراء وإلى تركيز وإلى اختصار المسافة واختصار الرؤية .

الأمر الثالث : هي العلاقة الداخلية ، وليست الخارجية بين النصين ، وأرى أن الباحث قد استغرقته - إلا قليلاً - التفسيرات الخارجية أو في إشارات ذكية جداً ، السمات المفردة بين النصين مثل الاتحاد . النص القديم أولاً ، ثم النص الحديث ، أو الإشارة إلى لفظ هنا ، ولفظ هناك ، وكنت أتمنى إثراء هذه الوقفات عند نص واحد أو أكثر قليلاً لنرى دوافع وثمرات مثل هذا الاستدعاء ، خاصة وأننا ننظر إليه من خلال منظور الدراسات الحديثة ،

الإشارة إلى القناع مثلاً ، وجه من وجوه متعددة تخدم هذه القضية ، ولهذا فأنا أعتقد أن كمون الرؤية في داخل ما يريد أن يقدمه البارودي أو أي كاتب آخر ، يستعيد تجربة سابقة لا بد أن هذا الأثر كامن في النص من داخله .

□ د . عبد السلام المسدي □

أشكر الباحث لجهده في هذا البحث المتمكن الذي أمتعنا به ، وهو في الحقيقة بحث واعد وملزم ، ملزم بعنوانه : معارضات في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، وملزم باسم صاحبه ، فمن تتبع إنتاج الدكتور محمد فتوح أحمد يعلم هذا الإلزام ، وقارئ البحث يستشف بأن الباحث قد راوح في بحثه بين مصادرات ثلاث لم يتأنّ كثيراً في الاستدلال عليها ، ولكنها

قُدّمت مصادرات في البحث .

المعارضة كآلية إبداعية ، المعارضة كآلية نقدية ، ثم المعارضة كآلية انتقال من حرفية المحاكاة إلى رمزية المحاكاة . هذا إجمالاً هو نسيج البحث .

غير أن في البحث شيئا مسكوتاً عنه ، أو كالمسكوت عنه ، هو الدفاع عن مشروع البارودي الإحيائي ولذلك تحول البحث ضمناً إلى مرافعة ضد تهمة التقليد ، أو ضد سمة التقليد لدى البارودي . . كيف توصل الباحث الكريم لإنجاز مشروعه الدفاعي ، أو بعبارة أخرى ، ما هي البنية التي أسست خطاب المرافعة لدى الباحث؟ . .

المصّرح به ، هو تقسيم المعارضة عند الباحث إلى ملفوظة ، أي صريحة ، وإلى ملحوظة أي ضمنية ، لكن المسكوت عنه هو هذا التدرج الكبير من الصنف الأول إلى الصنف الثاني إلى حد الامتزاج والحلول . ينطلق الباحث من المعارضة الأنموذجية ، يحولها إلى استلهام قصيدة دون انضباط لقيود المعارضة ، يتدرج إلى استلهام روح شاعر بعينه ، أو تيار شعري إلى أن يصل إلى معارضة تقوم على السجال ، فيدخل النقائض الأموية والرد على الشعوبية ، وهكذا يحصل التدرج أو الانزلاق بدون شحنة (تهجين طبعاً) ، الانزلاق التدريجي ، والباحث واع بهذا ، وحاول أن يبرره بين السطور ، فإذا بنا من المعارضة كآلية عروضية بنائية أسلوبية ، إلى المعارضة كآلية مضمونية دلالية إيحائية ، فماذا حصل؟...

الذي حصل هو أن لفظ المعارضة له دلالة لغوية ، وله دلالة اصطلاحية انطلق منهما الباحث .المألوف أن ننطلق من الدلالة اللغوية وننتقل إلى الدلالة الاصطلاحية ، مع الالتزام بها ما دمنا فــي حقل العلم المخصوص بها ، وما أجراه الباحث بلطف كبير ، أنه انطلق من الدلالة اللغويـــة للمعارضة ، ثم انتقل إلى الدلالة الاصطلاحية ، ثم أحدث في الدلالة الاصطلاحية مجــازاً جديــداً .

فالباحث - كما قلت - انطلق من الدلالة اللغوية ، وأسس الدلالة الاصطلاحية بدقة ولكنه جاء إلى هذه الدلالة الاصطلاحية فأحدث فيها تحولاً مجازياً جديداً تمثل في العودة بها إلى الدلالة اللغوية الأولى ، متعاملاً معها كما لو أنها بقيت في حقل الدلالة الاصطلاحية .

وامتناناً بهذا البحث ، وإسهاماً في إخصابه ، أود أن أشاكس الباحث الكريم في السؤال التالي :

هل بوسعنا أن نؤسس بحثاً عن البارودي بالالتزام والإعلان بأنه ضمن الدراسات النقدية الحديثة دون أن نفض الإشكال الآتي؟ ، ويتصل بتحديد الخلفية الاعتبارية التي ينطلق منها الناقد ، هل المعارضة تكريس للأنموذج المعارَض ينجزه النص المعارض؟ . . . أم هي استجابة لوعي نقدي كرَّس الأنموذج المعارَض ويتجه إليه النص المعارض؟ . . . أم أن المعارضة في نظر الناقد وفي منطلقاته هي بحث عن تكريس لأنموذج النص المعارِض من خلال التعبير عن تكريس للنص المعارَض؟ . .

□ د . عبدالله الغذامي □

أحسست بحيرة الباحث حينما أشار إلى المعركة التي جرت عام ١٩٠٦ حول معارضات البارودي ، ثم عجبت لحيرته عندما قست هذه الحيرة بالعنوان : في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، لقد كانت الدراسات النقدية الحديثة مؤهلة لأن ترفع عنه ذلك الحرج ، خاصة أنه رجل خبرناه قديراً على معالجة هذه الأمور .

إن مصطلح تداخل النصوص يحضر بالضرورة معالجة المعارضات ، ثم إن لوحة «هارولد بلوم» التي سماها لوحة التلقي ، وطرحها في ستة مستويات ، يقيس اللاحق معكوسا على السابق ، ومقدار العلاقة التي دخل فيها في تنافسية مع سابقه ، وأي مرحلة يصل من هذه المراحل الست ، وحينئذ يجري مقارنته بين الطرفين .

إن لوحة التلقي عند «بلوم» كانت إجراء تطبيقيا مارسه وجربه وأعتقد أنه من المفيد أن نجربه أيضاً على البارودي ، وعلى غيره من الذين دخلوا في معارضات مع سابقيهم .

النقطة الثانية : الذي أشعر به أن المعارضات إنما تنطوي في داخلها على إعجاب الذات بنفسها ، أكثر مما هي إعجاب بالسالف . . بكل تأكيد ، هي تتضمن الإعجاب بالسالف ، لكنني أعتقد أن الإعجاب الحقيقي ، أن الذات أُعجبت بنفسها ، ورشحت نفسها حينئذ نداً أولا للسالف ، ثم دخلت في سباق معه ، تعتقد أنها سبقته ، ويبقى على القارئ حينئذ أن يفحص هذه القدرة في هذه المسابقة التي جرت بين طرفين ، الثاني يرى نفسه فرس رهان للسابق .

من الوسائل التي يمكن أن تستخدم في هذه الحالة هي أن نقيس المعارضة الراهنة بين يدينا على سائر شعر الشاعر ، ونرى حينئذ مقدار الإضافة أو التناقص ، السلب أم الإيجاب في حالة الشاعر معارضاً لغيره ، سابقاً عليه ، وفي حالته متفرداً بإبداعه مع نفسه ، في هذه الحالة سنرى

مقدار إما إضافة السابق إلى اللاحق ، أو إضافة اللاحق إلى السابق ، لو وجدنا أن اللاحق أضاف إلى السابق ، فحينئذ نستطيع أن نزعم أن البارودي أحيا وأثرى ودخل في تاريخ التجربة الشعرية العربية ، إنما لو اكتشفنا العكس ، فحينئذ سيكون البارودي رقم أضيف إلى قائمة من الأرقام . ممكن الاحتفال بهذا الرقم بكل تأكيد ، لكننا سنظل في موضع الفاحص الناقد . أعتقد أن الفرصة الآن ، بعد مرور ٨٨ عاماً على وفاة البارودي ، وبعد مرور عدد من السنين من عام ١٩٠٦ حتى اليوم ، ما بين المعركة التي جرت في عام١٩٠٦ عن معارضات البارودي ، والحديث عن هذه المعارضات اليوم ، الذي سيجعل حديثنا اليوم متميزاً عن حديث عام ١٩٠٦ ، هي الدراسات النقدية الحديثة ، هي الرؤية التي يمكن أن ندخل من خلالها ، وتعطينا هذه الرؤية شيئاً لم تعطه لسالفينا عام ١٩٠٦ ، ويبدو أن الباحث هو نفسه الآن في معارضة مع سالفه في عام ١٩٠٦ .

□ د . حسن فتح الباب □

في إضاءة جوانب من هذا الموضوع لي ثلاث ملاحظات يسيرة جداً .

أولاً : أنا أتفق مع الدكتور الغذامي في أنه آن لنا أن نستفيد من الدراسات الحديثة في موضوع التناص ، فهناك ابتكارات شتى في هذا الموضوع ، وأعتقد أنها لم تغب عن الباحث ، ولكنه لم يركز عليها ، لأن هذه تعتبر مقارنة وهو نطاق البحث ، يجوز أنه لم يسع للتعرض لهذا الموضوع .

ثانياً : في موضوع المعارضة أيضاً أو المحاكاة أو المقابلة علي حد تصنيف الباحث ، أقول إن القدامى كانوا يعكسون روح عصرهم ، أي كانوا ألسنة أمتهم وضميرها ، فرؤية الشاعر مهما تفردت ، إنما تنبع من روح المرحلة التي يعيش فيها ، وإلا كان خارجاً على عصره ، تلك الروح التي بدت عند مصطفى كامل في مصر ، ومحمد فريد ، والشيخ محمد عبده ، والأفغاني ، فهل كان البارودي في معارضاته يعبر عن جوهر الذات المصرية خاصة ، والعربية عامة ، في أواخر القرن الماضي ؟... أو بعبارة أخرى ، هل كان البارودي في تصوراته وأفكاره يصور إرهاصة النهضة التي بزغت في الفترة التاريخية التي عاشها أي في النصف الثاني من القرن الماضي ، من حيث شواغل ذلك العصر وقضايا البحث عن الهوية الديمقراطية ، والعدالة السياسية والعدالة الاجتماعية ؟...

إن البارودي يحتاج إلى أكثر من قراءة لإبداء رأي في هذا الموضوع ، فنحن نعرف أن تقاليد

القصيدة العربية كانت تنبع من عصرها ، كل عصر محمل بروح يعبر عنها الشاعر . فهل كان البارودي يعبر عن ذاته وحدها أو يعبر عن الجمع ، المجموعة ، الشعب ، الأمة؟... أو يعبر عنهم مجتمعين ومتبادلي التأثر والتأثير؟...

ثالثاً وأخيراً ، إنني أحيي هذه المقارنة التي أبداها الدكتور منيف موسى (المعقب) حين ربط بين بعض رواد النهضة في مصر ، وروادها في لبنان ، وحبذا لو توسعت وتعمقت هذه الرؤيا لتعم بلداناً عربية أخرى ، فإني ألاحظ أن الدراسات قاصرة عن هذا الموضوع ، فكل قطر معنيٌّ بأدبائه وشعرائه دون أن يجري مقارنة زمنية بأمثال هؤلاء الشعراء في البلدان الأخرى . هذا ما يحقق التقارب بيننا نحن العرب ، فما زالت الدراسات تتسم بالروح الوطنية الضيقة .

□أ . د . ماهر حسن فهمي □

لي ملاحظة وتساؤل... يقول الباحث وهو يوازن بين غزل البارودي وغزل أبي فراس ، إن البارودي قد قصر عن غزل أبي فراس لمجموعة من الاعتبارات ،

الاعتبار الأول : إن حياة البارودي كانت جادة ، والاعتبار الثاني : إنه كان يعتز بنفسه إلى حد كبير ، والاعتبار الثالث : حياته وحروبه التي دخلها ، والاعتبار الرابع مأساته في نهاية حياته ، وكل هذا قد باعد بينه وبين الحياة الرضية التي يتطلبها شاعر الغزل ، ولكنني أستطيع أن أقول ، إن كل هذه الاعتبارات تنطبق على أبي فراس أيضاً ، فأبو فراس كانت حياته جادة وأبو فراس كان يغالي بنسبه إلى درجة الجنون ، فهو ينتمي إلى النسب الحمداني ، وهو ابن عم الأمير ، ثم حياته أيضاً كانت حياة حروب مستمرة ، وإذا كان البارودي قد نفي ، فأبو فراس قد أسر أولاً ثم قتل أخيراً ، والقضية ترجع - من وجهة نظري ، إلى اعتبار آخر قاله الباحث في بحثه بعد ذلك عندما ردد مع ملاحظة أن تقليدية الصورة والأصالة مما يكثر وقوعه في معارضات البارودي على إطلاقها هو السبب... البارودي يحاكي أبا فراس والمحاكاة هنا من الصعب أن تصل إلى الأصل ، هناك أصل وهناك ظل ، والظل لا يصل إلى الأصل ، والبارودي مع ذلك عاشق حياة الفروسية ، وقد فسرها لنا الدكتور يوسف خليف بأنها الخمر والمرأة والقتال . كما قال طرفة بن العبد من قبل ملخصاً لها :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى

وجدك لم أحفل إذا قام عودي

وثورة الخمر ، مغالبتها فيها معنى القوة ، فالمسألة كلها ترجع إلى مبدأ القوة ، فامتلاك المرأة فيه معنى القوة ، إغاثة الملهوف والقتال فيه معنى القوة ، فإذن البارودي عاش حياة الفروسية ومع ذلك له مغامراته ، في المرحلة الأولى على الأقل من حياته ، ومع ذلك فإنه لم يُجدْ الغزل كما أجاده أبو فراس ، لأنه كان يقلد أبا فراس ، وهنا كانت نظرية التناص تساعد الباحث إذا أراد أن يحقق هذه الجزئية ، وأن يخرج منها بنتيجة .

والتساؤل : إذا اتفقنا على أن المعارضات في الغالب لا يمكن أن ترقى إلى الأصل الفني من الناحية الجمالية في كثير من الأحيان عند البارودي فهل في مرحلة ما من مراحل حياة البارودي مرحلة النضج قيلت هذه المعارضات بحيث نستطيع أن نرسم رسماً بيانياً أو خطاً بيانياً لشعر البارودي؟ . . أم أن هذه المعارضات ظلت جاثمة على صدره من البداية إلى النهاية؟ . . .

□ د . محيي الدين صبحي □

القصيدة تنحدر من الشعر والملحمة من الملاحم ، والرواية من الروايات ، ماذا يعني هذا؟ . . . يعني أن الشعر ينحدر من التقاليد التراثية ، وليس خلقاً من عدم ، وبما أن البارودي قفز عن عصره نحواً من ثمانية قرون أو أكثر ، فإن شعره في الدرجة الأولى ، وبالضرورة سوف يعكس التقاليد التراثية لذلك الشعر الذي اختار أن ينحدر منه ، وبالتالي قضية الأصالة والمعاصرة وما أشبه التي بحثت أمس واليوم ، لا يمكن فهمها إلاَّ من خلال بحث معمق في التقاليد الشعرية ، تقاليد القول الشعري ، فن القول ، في الفترة التي اختار البارودي أن ينتسب إليها ، وهذا لم يجر في الأبحاث والأبحاث تدرجت من العام إلى الخاص حتى وصلنا إلى مقارنة كلمة بكلمة ، ولفظة بلفظة ، وتقصي مفردات . يعني ليس هذا البحث في الشعريات ، ولن نصل إلى نتيجة ، بالعكس ، فإن هذا سيوصلنا إلى طريقة طه حسين ومدرسة طه حسين ، نأخذ قليلاً من التراث ، ونجلب بعض أخبار ، وبعضاً من حياة الشاعر ، فنخرج بطبق نقدمه للمستمعين ، ونكون قد عملنا بحثاً أنا لم أستفد شيئاً من كل شيء سمعته أو قرأته ، والسبب بسيط ، هو أن المبادئ الأصلية لفهم التقاليد غير موجودة بأي بحث . .

ما هي التقاليد الشعرية التي اختار البارودي أن ينتسب إليها؟ . . وماذا طوَّر فيها؟ . . وماذا أضاف إليها؟ . . وماذا أوصى؟ . . هذا كله بقي خارج البحث ، ونحن الآن نعالج كلمات ومفردات .

□ أ . د . نعيم اليافي □

أريد أن أقف عند ثلاثة أسئلة ، أو ثلاث ملاحظات ، بعضها يتداخل مع ملاحظات وأسئلة زملائي .

الملاحظة الأولى : إن موضوع المعارضات موضوع هام لأنه مفتاح رئيسي يسبر لنا شخصية البارودي الغنية حقاً ، ويستطيع هذا المفتاح أن يجيب عن كثرة من الأسئلة ، أو يحل لنا إشكاليات عُرضت من قبل ، وستعرض في كل هذه الندوات ، وهي هل كان شعر البارودي ، مجرد قراءاته؟ . . .

أي أنه كان ينتج من الذاكرة ، أم أن شعر البارودي هو إبداعه الخاص المعبر به عن واقعه وعن عصره؟ . .

ولا أعتقد أن الموضوع الذي قُدم اليوم قد اجترح الإجابة عن هذا السؤال ، وهو السؤال الفني أو شخصية البارودي الفنية ، والسبب في ذلك ينقلني إلى التساؤل الثاني ، أو الملاحظة الثانية : إن السبيل الوحيد للإجابة عن هذه الإشكالية ، هو تحليل البنية الفنية لنصوص المعارضات ، من خلال التناص أو التداخل النصي . فتحليل البنية الفنية سيجيب عن كل هذه الإشكاليات ، وإلى الآن لم نتجرأ أن ندخل في عمق البنية الفنية . أي أن نحلل النص من داخلها ، وإنما كل ماقدِّم هو تحليل للنصوص أو اقتراب للنصوص من خارجها .

تبقى نقطة أخيرة ، أو تساؤل أخير ، لقد انتهى الباحث إلى مقولة جميلة ، إن البارودي كان يعبر عن يقين القدرة على مجاراة القدماء ، وهذا دور يجب أن لانعممه وأن لانشدّه إلى عصرنا .

لقد كان له دوره التاريخي في لحظته التاريخية ، حين أعاد إلينا يقين القدرة على مجاراة القدماء ، عن طريق شعره أو معارضاته ، أما بعد ذلك ، أي في مرحلة شوقي ، ومرحلة العقاد ، والمراحل التالية ، فإن كل اقتراب من التراث كان وسيتم حتى الوقت الحاضر من خلال قراءة جديدة للتراث .

إن علاقة البارودي بتراثه تختلف كل الاختلاف عن علاقتنا نحن معاصري القرن العشرين في نهايته عن علاقتنا بتراثنا .

إن تراثنا هو فينا ، ونحن فيه ، لكن قراءته يجب أن تختلف في ضوء ظروفنا المعرفية الجديدة .

□ د . محيي الدين اللاذقاني □

لي مجموعة ملاحظات على المعقب . فقد استخدم في الحقيقة لغة أدونيس ومحاوراته مع بولص نويا ويوسف الخال حول التراث ليخرج بنتائج معاكسة تماماً لما ذهب إليه أدونيس ، ففكرة مقاومة قتل الأب عند أدونيس وغيره من هذه المجموعة لا يرد عليها بإحياء مجموعة من جثث الأعداء ، إنما بالتركيز على مفاهيم الأبوة الحقيقية . وما يمكن أن يتحول فيها إلى رموز .

وهناك عبارة غريبة قالها الدكتور المعقب ، وهي أن البارودي ويظل هو إياه . وطبعاً بالوقوف عند هذه العبارة ، لا أريد إحياء المسألة الزنبورية ، لكن أود أن أصل منها إلى نتيجة ، وهي أنك لا يمكن أن تقلد وتظل أنت ، مجرد أن تعترف بالتقليد تصبح أسيراً للنموذج ، ومن مجمل هذه الملاحظات أنتقل إلى نقطة أخرى ، إن الجميع يعرفون أن البارودي متوسط القيمة فنياً ، لكن أي محاولة لدراسته في إطاره الزمني هي تحايل على المنهج ، فالقيمة الحقيقية للبارودي هي بالمرحلة التي أبدع فيها كل تلك القصائد ، أما موضوع الندوة الأساسي عن المعارضات - وعذراً للمثال - فهو أن تقليد القصائد مثل تقليد الثياب ، تستطيع أن تشتري ماركة مشهورة مصنوعة في هونغ كونغ ، لكن الماركة المقلدة تبقى مقلدة ، ولا يمكن أن تحمل الأصالة التي يحملها النص الأصلي .

□ د . هلال الشايجي □

حيرتي في خصوصية الدراسة ، حول إشكالية هذه الخصوصية ، فأنا أرى أن مفارقات الصياغة التي ذُكرت حول علاقة البارودي في معارضاته بالأقدمين ، لم تصاحبها مفارقات الرؤية أو التعمق في مفارقات الرؤية ، إن كانت هناك مفارقات للرؤية في ذلك .

كنت أود أن تصحب هذه المفارقات في الصياغة ، ولكن لم تصحبها في ذلك مفارقات للرؤية ، لا سيما وأن الدراسات المقارنة تشهد أيضاً على تراث أصيل في طبيعة معالجة المعارضات تقريباً ، غربياً أو حتى في بعض الدراسات العربية ، فأتساءل حول هذه الدراسة ، حول خصوصيتها خصوصية البارودي في هذه الدراسة ، فأستطيع أن أطبق كل ما قيل فيها على أي شاعر ، وكل الشعراء في العالم العربي في ذلك الوقت كانت لهم معارضات ، ولم يكن البارودي وحده .

نحن عندنا بالخليج مثلاً ، نعرف أن هناك معارضات لمثل هؤلاء الشعراء لا تتغير تقريباً ، هي رؤية عصر كامل وليست رؤية البارودي في ذلك وحده .

والسؤال الآخر : إنني سمعت وقرأت أيضاً حول المنهج التجميعي في القصيدة العربية ، هل هذا المنهج التجميعي هو قراءة خاصة للباحث في القصيدة العربية؟ . . لأن هناك قراءات أخرى أيضاً حول القصيدة العربية لا تقول بأنها منهج تجميعي ، هذه قراءات ، فهل هذه القراءة خاصة ، لأنه أطلقها إطلاقاً في ذلك ، والإطلاق مشكلة البحث ، لذلك أطلقها إطلاقاً على أنها منهج تجميعي في القصيدة العربية ، إذاً هل هذه أيضاً قراءة خاصة بالباحث؟ . .

تساؤل آخر ،العنوان صادر على أنه معارضات البارودي في الدراسات النقدية الحديثة .

الدراسات النقدية الحديثة أيضًا في هذا الشكل من المعارضة تتقلص . مع أن الباحث ملزم بأن تكون هذه المعارضات في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، وفي ضوء ما قيل حول التناص ، وغير ذلك من موضوعات أخرى في التأثر والتأثير .

في منهجية البحث ، هناك نزعة دفاع مصاحبة لطبيعة التشييد المنهجي للبحث ، ولا أدري لماذا هذا الدفاع الذي صحب البحث . ثم بعد ذلك أنا أشعر بأن الباحث في نهاية البحث أبطل هذا الدفاع الذي بدأه وشيد عليه البحث أو جزءاً من هذا البحث في منهجيته ، أبطل هذا الدفاع فلم أجد إذاً هذه النزعة الدفاعية المصاحبة أو المرافعة المصاحبة للبحث في منهجية البحث فأنا أعتقد أن البحث لا يحتاج إلى مثل هذه النزعة الدفاعية .

□ أ .د . مصطفى هدارة : «رئيس الجلسة» □

قبل أن نستمع إلى رد الباحث ، بقيت هناك نقطتان من نقاط المناقشة :

النقطة الأولى : هي أنني لاحظت أن الباحث جعل النقائض من المعارضة ، وأنا أرى أن المصطلحين يختلفان مفهوماً واختلافاً تاماً مع بعضهما ، لاشتراكهما في بعض الخصائص أو الظواهر .

الأمر الثاني : إنني فعلاً كنت أتمنى أن تتسع رؤية الباحث بالنسبة للدراسات النقدية الحديثة ، كنت أتمنى تحليل العوامل النفسية والوجدانية التي كانت وراء هذه المعارضات ، كنت أتمنى أن ينظر إلى المعارضات في ضوء فكرة التناص فعلاً ، مع الاهتمام بالدراسة الأسلوبية ،

وحبذا لو كانت في نص واحد كمثال لهذه المعارضات .

الأمر الآخر : الإشارة التي أشار إليها المعقب بالنسبة لنصوص بعض هذه المعارضات التي أوردها الشيخ حسين المرصفي في الوسيلة الأدبية ، هي بالفعل على جانب كبير من الأهمية ، وأنا في الحقيقة أختلف مع الدكتور محيي الدين صبحي في الاهتمام بالألفاظ ، فهذه الدراسة اللغوية الحديثة ، التي هي ركيزة النقد المعاصر ، تهتم باللغة اهتماماً كبيراً ، وتغيير النص . وتغيير العبارة ، وتغييرات كثيرة أدخلها البارودي على تلك النصوص التي سبق وأن نشرت في الوسيلة قبل وفاته .

كنت أتمنى أن يتوقف الباحث الدكتور فتوح لتحليلها ومعرفة الكوامن والدوافع والنظرية الجمالية التي حكمت البارودي في هذه التعديلات .

لا شك أن البارودي في معارضاته كان يحاول السبق والإجادة ، وفي رده على عنترة :

«هل غادر الشعراء من متردم» . . قال . . « ولرب تال بذّ شأو مقدّم»

هذه الناحية مهمة جداً لبيان موقف البارودي فعلاً من المعارضين الذين عارضهم .

نقطة أخيرة ، وهي : ما هي المقاييس النقدية التي يمكن أن تبين لنا نظرة البارودي إلى نص بعينه من نصوص التراث؟ . . هناك نصوص أقر البارودي فعلاً أنه عارضها ، وهناك بعض التوجيهات من ناشري ديوانه إلى أنها معارضة لقصيدة «فلان» . . لكن هناك نصوصاً كثيرة يمكن بالفعل النظر إليها على أنها معارضة ، فما هي المقاييس النقدية التي يمكن أن توضح ذلك؟ . . ونحن نعلم جميعاً هذه الفكرة الجميلة التي كان قد أبداها «ابن رشيق القيرواني» في رسالته الصغيرة «قلادة الذهب في نقد أشعار العرب» أن الوزن يحضره ، والقوافي تحدوه ، عندما يتفق البحر وتتفق القافية ، فيضطر الشاعر إلى أن ينتاح من ذاكرته التي وعت الكثير مما سبق أن قرأه ، فمن الممكن جداً أن لا يكون هناك سبيل للمعارضة ، لكن هناك تحقيق لفكرة التناص والرؤية الداخلية للنص .

□ رد الباحث الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد □

ما يخص مسألة المراجع والمصادر ، يوجد في ذيل البحث اكثر من تسعين إشارة بعضها يحيل إلى مراجع ، وبصدد المراجع ، فإنني حين الكتابة أكون بين أمرين ، إما أن أذكر كل شيء

خصوصاً في الأشياء التي تواترت عليها الأقوال ، وخاضت فيها الأقلام ، وهذه تتخذ كخلفية لكي لا تربك رؤية البحث ، فما يتعلق بما قيل عن البارودي وما كتب عنه ، قد قُرئ كله ، لكنني أقدمت على قراءة نصوص المعارضات ، لا ناسيًا ، وإنما متناسياً لبعض الوقت ما كُتب ، ولم أشر في هامش البحث إلا إلى الخلفية النقدية ، المراجع النقدية ، ربما البعيدة فعلاً عن فكرة البارودي .

ما يخص عملية الإشارة إلى التأثير والتأثرية ، وتحليل العوامل النفسية التي تدفع إلى المعارضة و... و... هذه مسألة منهج . إذ إنني ممن يميلون إلى استنطاق المعطيات اللغوية إلى النص ومن ثم كان ما يلاحظه البعض ، وربما بلهجة انتقاد تعويلاً على «جاكوبسن» و«لوتمان» ، فهذه رؤية لصاحب البحث ، قد يكون فيها مخطئاً ، وقد يكون مصيباً ، ولكنها منهجه .

أما فيما أشار إليه الدكتور سليمان الشطي من أن استدعاء النص يتضمن موقفاً جديداً وما لاحظه البعض من آلية للمعارضة ، وأن البارودي لم يتمتع بخصوصية وما إلى ذلك ، هذا كله يرجع إلى شيء واحد من وجهة نظري ، أن المعارضة لدى البارودي والبارودي إنتاجه كله خطوة في مشروع حضاري ، هذا المشروع كان مطروحاً على الساحة لا المصرية وحدها وإنما العربية ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وقد تساءل الكثيرون : لماذا لجأ البارودي بالذات إلى العصر العباسي؟ ، وقد أشار البحث ربما إيماءً إلى أن هذا العصر يوفر قدراً من السلامة والجمال واللواذ بالماضي أولاً وآخراً بالنسبة للبارودي ، الأمر الذي كان يسعى إليه تجافياً للركاكة العروضية في الشعر الذي كان يسبقه ، ثم وهذا هو الأهم ، أن التراكم الثقافي في العصر العباسي ، والقفزة الحضارية في هذا العصر ، كانت تمنح البارودي نوعاً من القربى بين الفترة الحضارية التي يعيشها ، والفترة الحضارية التي كان يعيشها العصر العباسي ، وهي نفس الروح الحضارية والتخلق الجديد ، هذا التخلق كان هو المشروع المطروح على العصر العباسي ، ولعل ما كان مطروحاً على الساحة العربية والإسلامية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كان قريباً منه إلى حد ما ، ومن رأيي أن شعر البارودي في هذا الإطار يعتبر بقعة في مشروع حضاري ، إذ إن البارودي لا ينبغي أن ننحي جانبا أيضاً أنه كان رائداً أو من رواد الثورة المصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وربما كان من أنبه تلامذة السيد جمال الدين الأفغاني وحركة التحرر العربي والإسلامي في المشرق العربي ، وكل هذه العبارات طبعاً تجعل المعارضة ليست آلية كما تفضل الأستاذ عبد السلام المسدي فأشار : ليست آلية فقط وإنما هي بقعة في مشروع حضاري كبير إن لم يوجد البارودي لكي ينهض بهذا الدور لوُجد أيضاً من ينهض بدور البارودي .

عملية التناص التي كثر الحديث عنها ، واستنطاق النصوص واستدعاء نص لكذا وكذا . . . أظنني على بعض العلم بها ، وقد جربتها في بعض بحوثي ، فأنا لست بعيداً عنها ، لكنني كنت بين نارين : إنني بإزاء بحث رقعة واسعة في عملية معارضات البارودي ، وبين أن ينصب بحثي ربما على نص بعينه ، وقد يستغرق هذا البحث كل المساحة التي يمكن أن تمنح لي . لأن نصاً واحداً قد يمنح العديد من الصفحات ، ولذلك كنت كمن يرقص على الحبلين ، فبينما ترى على سبيل المثال ، في بعض النصوص خاصة في معارضات البارودي لأبي فراس ، بينما ترى توقفاً عند بعض الجزئيات البنائية بشيء من التقصي ، ترى في حالة أخرى أنني مضطر إلى سلوك طريق ربما أقرب إلى التاريخ ، ومن ثم فإنني أعترف بمغزى وفحوى وأهمية التناص في مثل هذه الدراسة .

وما أشار إليه وما تفضل به الدكتور ماهر حسن فهمي من تفسير ضعف غزل البارودي ، وكذا أوردته في مقام للتعليل فقط ، أو وصف ما رأيته سبباً لقصور البارودي في هذه الناحية ، ولكنه لم يرد في مقام المقارنة بينه وبين أبي فراس ، ورد في مقام آخر ، ظننت وقد يكون لي بعض العذر في هذا الظن ، أن سبب قصور البارودي يرجع إلى أسباب فنية ، هذه الأسباب الفنية لصالح أبي فراس ، مثل لجوء أبي فراس للطابع الدرامي والحوار واصطياد اللحظة والطابع الروائي وكذا وكذا ، أشياء خاصة بالفن أكثر مما هي خاصة بحياة البارودي ، إذ إنني لست على طول الخط ممن يلجأون إلى تفسير الأعمال الفنية بواقع حياة أو حيوات الشعراء .

أما بالنسبة للدكتور محيي الدين صبحي فأنا أختلف معه في المدخل ، والمدخل هو ما سبق وأن قدمت به من أنه ما يظنه اصطيادات لغوية ، ولفظة قد تكون مفتاحاً لفهم نص كامل ، ولست على استعداد للتنازل عن هذا الرأي الذي يشبه العقيدة بالنسبة لي . قد يكون المدخل اللغوي الآن هو المدخل المطروح والمثالي لإعادة دراسة شعرنا العربي ، بل وتراثنا العربي برمته فكون أنني آخذ من كلمة مفتاحاً وأظنه يشير إلى كلمة «وُجْدٌ» بين قصيدة للبارودي وقصيدة للمتنبي ، فهذا شيء ، لا يحسب علي . وإنما يحسب لي . وإذا كانت الدراسة تعاب فلقلة ما ورد فيها من مثل هذه المدخلات اللغوية ، الأمر الذي سأتلافاه مستقبلاً .

ما أثاره الدكتور هلال الشايجي عن خصوصية البارودي ونشدانه لمعالم هذه الخصوصية ، على العكس نحن ننشد العمومية من خلال هذه الخصوصية ، بمعنى أنه إذا ثبت ووقر في آذاننا فعلاً أن ماوُسم به البارودي في هذه المرحلة هو عام بالنسبة لكل المبدعين في المشرق العربي في هذه المرحلة ، فمعنى ذلك أن البارودي كان يمثل عصره أصدق تمثيل ، نحن ننشد من خلال هذا

الطرح لا تمييز البارودي ، وإنما توصيف البارودي من خلال إنتاجه ، وربما لوقارنا إنتاجه بإنتاج الباقين في مثل حياته وعصره وظروفه ، لأمكن أن نخرج بانطباع عام عن معارضات البارودي بل وشعر البارودي ، فأنا لا أزعم ولا أظن أن معارضات البارودي وحدها هي التي يعارض بها الماضي ، وإنما شعره كله نوع من المعارضة ، فإذا صح هذا بالنسبة إلى غيره ، فمعنى ذلك أن كل مشروع حضاري لابد له من رجعة إلى الماضي لكي يقفز إلى الأمام ، ولعل هذا هو منطق النهضة ، حتى النهضة الأوربية كما تعلمون بدأت بإعادة إحياء التراث اليوناني والروماني والتعليق عليه وترجمته وشرحه ، بل والنسج على منواله .

وهذا هو منطق النهضة ، ولا أعتقد أنني قد ألمت إلماماً بكل ما قيل .

□ رد المعقب الأستاذ الدكتور منيف موسى □

عندما ذكرتُ في كلمتي أولئك الذين يرفعون شعار القطيعة مع التراث ، أعني بذلك قطاعاً واسعاً من الشعراء الحداثيين الذين ينشرون شعرهم وأفكارهم فوق صفحات دوريات عربية كثيرة ، وأرى في جمهرة هؤلاء أنهم يخربون اللغة ويخربون النقد وأرى أنهم «ميليشيات» أدبية كما كان عندنا «ميليشيات» عسكرية ، وهذا التخريب عندي هو مرفوض أصلاً ، وقد أدليت بحديث إلى إحدى الصحف اللبنانية قلت فيه : إنني أرفض العبث بالشعر واللغة والنقد ، كما أرفض العبث بالأمة .

أما من حيث المصطلح ، وقد سمعت كثيراً من المصطلحات ،وأدرجت في كلمتي كثيراً من الكلمات والمصطلحات التي أوردها الدكتور الباحث ، وقد دعوت في غير ندوة ومؤتمر إلى محاولة توحيد المصطلح العربي حتى نتفاهم ، وحتى نتواصل بعد هذه القطيعة ، فهل تراثنا هو تراثات؟ . . . إنها إشكالية مطروحة للبحث وهل المعاصرة هي معاصرات؟ . . وهي إشكالية ثانية مطروحة للبحث ، وسنظل في أخذ ورد حتى يستقيم التفاهم حول هذه المصطلحات ، وأرى أن كل نص وعلى الرغم من مسرح التناص أن النص ليس مجرد قطعة معمارية ، وإنما له خلفية (سيكوسوسيو) ثقافية ، وأرى من خلال هذا المنهج السيكو ثقافي سيسيولوجي أن علينا أن ننظر إلى النص ، ورأيي لو أنه في ندوات قادمة نحاول كل في موقعه أن نعمل جميعاً معجماً (ليكسيك) للقصيدة العربية الحديثة ، كما أن هناك (ليكسيك) معجم للقصيدة العربية القديمة . وهي كلمات المفاتيح التي أشار اليها الدكتور الباحث .

□ الأستاذ ــ عبد العزيز السريع ــ مدير عام الندوة □

شكراً سيدي الرئيس ، ولكنها فقط إشارة وتنبيه إلى أن جلستنا القادمة ستعقد بعد ربع ساعة فقط من الآن حتى ننتهي من أعمال ندوتنا بطريقة مريحة للجميع .

الأمر الثاني : هو أن مجلس الأمناء قد أطلق على الدورة الرابعة اسم دورة «أبو القاسم الشابي» وكما فعلنا هذه المرة سيكون جزؤها الأول عن أبي القاسم الشابي ، والجزء الآخر عن القصيدة العربية المعاصرة ، فالمرجو إذا توفرت لديكم أي أراء أو أي مقترحات بهذا الخصوص نود بإخلاص أن نستفيد منها ، وأن يكون لكم دور في ترتيب موضوعات الندوة القادمة إن شاء الله ، ولي رجاء بأن تكون تلك الآراء مكتوبة ، وتسلم لإدارة الندوة . هناك أيضاً رغبة لدى الأمانة العامة والمسؤولين عن التنظيم ، بأن تطلع على آرائكم في هذة الندوة لكي نستفيد من الملاحظات التي تبدونها للمرات القادمة ، شكراً سيدي الرئيس .

□ أ .د . محمد مصطفى هدارة ــ رئيس الجلسة □

شكراً ، ولا يسعني في ختام هذا اللقاء إلا أن أتوجه بالشكر للأستاذ الباحث الدكتور محمد فتوح أحمد والأستاذ المعقب الدكتور منيف موسى ، وإلى حضراتكم جميعاً وإلى الذين شاركوا في المناقشة أو الذين استمعوا إليها . وإلى لقاء في الجلسة القادمة .

مختارات البارودي

الباحث

الأستاذ الدكتور

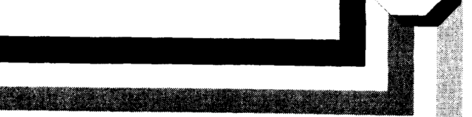
محمود علي مكي

المعقب

الدكتور

كمال عمران

3



الجلسة الثالثة برئاسة الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم

□ دكتور إبراهيم عبدالله غلوم ـ رئيس الجلسة □

نتابع أعمال ندوة الدورة الثالثة لجائزة عبدالعزيز سعود البابطين ، وهذه الجلسة مخصصة لمختارات البارودي وقد أنجز الأستاذ الدكتور محمود علي مكي الدراسة الخاصة بهذه المختارات قبل وقت مبكر ووزعت عليكم ، كما سيكون المعقب الرئيسي على هذا البحث هو الدكتور كمال عمران .

وقبل أن نبدأ في قراءة ملخص البحث ، أحب أن أنبه إلى ملاحظة ، وهي أن السكرتارية الخاصة بالندوة قد وزعت عليكم بطاقة لتسجيل بعض المعلومات الشخصية ، أرجو أن تكتب الآن ، وتسلم إلى مكتب السكرتارية وفي نفس الوقت نود أن نعتذر عن الغياب الطارئ الذي حدث للأستاذ الدكتور محمود علي مكي ، وقد اقتضى ذلك من إدارة الندوة أن تكلف الدكتور علي الباز لقراءة ملخص البحث .

والأستاذ الدكتور محمود علي مكي ، علم من أعلام النقد والدراسات الأدبية كما تعرفون ، وهو من مواليد سبتمبر ١٩٢٩ بصعيد مصر ، وقد تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ، وعين معيداً بالقسم ثم سافر ببعثة إلى إسبانيا وحصل على الماجستير والدكتوراه في عام ١٩٥٥ ، وبعد عودته عمل مدرساً في كلية الآداب ، ثم سافر مرة أخرى إلى إسبانيا في عام ١٩٥٦ حيث عين مديراً للمعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد ، ثم ملحقاً ثقافياً بالسفارة المصرية هناك ، وفى عام ١٩٦٥ رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة ، وفي عام ١٩٦٩ استدعته المكسيك أستاذاً زائراً لمعهد المكسيك ، ومن عام ١٩٧١ حتى عام ١٩٧٨ سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي ، ثم عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية في جامعة القاهرة بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام ١٩٨٥ وله مؤلفات كثيرة منها :

- ابن دراج القسطلي ـ تحقيق ودراسة .
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية .
- المقتبس لابن حيان .
- مدريد العربية .

فضلاً عن ترجماته في مجال الإبداع وخاصة في المسرح .
وسنترك الآن الفرصة للدكتور علي الباز ليقدم ملخص البحث .

□ الأستاذ الدكتور محمود مكي □*

يتفق مورخو أدبنا العربي الحديث على أن النهضة الكبرى التي بدأت تغير معالم الحياة في مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي ، قد آتت أكلها في ميدان الأدب خلال النصف الثاني من ذلك القرن ، ويتفق هؤلاء المؤرخون كذلك على أن محمود سامي البارودي «١٨٣٩-١٩٠٤» هو رائد هذه النهضة الكبرى في ميدان الشعر فهو الذي يقف على رأس هذه المرحلة الجديدة التي تعارفنا على أن نسميها بعصر «الإحياء» ، وهو الذي عرف كيف يخلص الشعر العربي من تلك التمارين اللفظية المثقلة بزخارف المحسنات البديعية المفرغة من كل مضمون محيلة الكلمة الشعرية إلى ضرب من ضروب اللغو والعبث الذي لا طائل وراءه حتى كان دور الشاعر آنذاك لا يعدو دور الملهي أو النديم ، الذي لا يتجاوز طموحه موقعاً في مجالس الكبراء يؤنسهم بمسامرته ، أو يضحكهم بنوادره .

على أن المفارقة الطريفة هي أن التجديد الهائل الذي أجرى به البارودي دماء جديدة في عروق الشعر العربي إنما كان ارتداداً إلى الماضي ونظراً إلى الوراء فقد استوحى نماذجه في شعره من روائع الشعراء القدماء ولا سيما فحول العصر العباسي ، وإن كانت ثقافته الشعرية قد أحاطت بالتراث القديم كله ، على أنه يجب ألا يروعنا تعبير الارتداد إلى الماضي ، فهو لا يعني اتجاها رجعياً مناقضاً لما اصطلح على تسميته بالحداثة ، وإنما يعني الاستفادة الإيجابية من النماذج الجيدة التي يحفل بها ماضينا الأدبي ، ولو أننا تأملنا كل نهضة أعقبت فترة الركود في حياة أي أمة لرأينا أنها تعمل على نفض الغبار عن آثارها الماضية واستيحاء تقاليد فنية أو فكرية دفع بها التخلف إلى زوايا النسيان . فالنهضة الأوروبية مثلا لم تبدأ إلا بإحياء التراث الإغريقي والروماني ، واستيحاء نماذجه الأدبية ونشر ماكان منسياً من روائعه فهذه مرحلة لا بد أن تمر بها كل أمة تسعى إلى النهوض وتستشرف آفاق المستقبل ، هذا بشرط ألا يكون النظر إلى الماضي مجرد تعبد به أو تقليد ذليل له . وسوف نرى أن البارودي حينما اكتملت له أدواته لم يقنع بمحاكاة النماذج القديمة ، وإنما أحسن تمثل التراث الشعري القديم ، ثم أخرج لنا بعد ذلك من فيض عبقريته شعراً عليه ميسم شخصيته المتفردة القوية ، معبراً به عن طوية نفسه ومصوراً به بيئته ونفسيته تصويراً لامثيل له في صدقه وحرارة تعبيره .

وإذا كان البارودي رائداً للشعر العربي الجديد القائم على تمثل التراث القديم فإن دوره في الممارسة الشعرية لا ينفصل عن دوره الآخر في إحياء ذلك التراث عن طريق المختارات التي قدمها مما انتخبه من الشعر القديم فشعر البارودي ، ومختاراته وجهان لعملة واحدة وهذا هو ما

---

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

يحملنا على أن نختص تلك المختارات بالدراسة إذ إننا سنرى من خلالها مفهومه للفن الشعري الجيد ، الذي يعين على صقل موهبة الشاعر وفتح آفاق الإبداع أمامه .

□ قصة المختارات □

فكرة الانتخاب الشعري لاتنشأ إلا إذا كثر الإنتاج الشعري كثرة مفرطة ، حتى تمس الحاجة إلى اختيار أحسن مافي هذا النتاج ، بهدف تقديم ثقافة أدبية توفر على القارئ الوقت والجهد . والغالب هو أن يقوم بالانتخاب علماء الأدب واللغة ، أو نقاد الشعر . أما الشعراء أنفسهم فأكثرهم ينصرفون إلى الإبداع ولايعنيهم كثيراً أن يقوموا بذلك الجهد الذي يبدو أقرب إلى النشاط النقدي . وقد عرف أدبنا العربي منذ وقت مبكر ظاهرة الانتخاب الشعري واضطلع بها الرواة المحترفون فكان من أولهم (حماد الراوية) الذي قدم مجموعة من القصائد الجاهلية هي التي أطلق عليها اسم المعلقات ، أو القصائد الطوال ولا نلبث خلال القرن الثاني الهجري أن نلتقي بمجموعتين من المنتخبات هى المفضليات التي جمعها المفضل الضبي «توفي سنة ١٦٨» والأصمعيات التي يعود الفضل في اختيارها إلى الأصمعي «توفي سنة ٢١٥» ، وأكثر قصائد هاتين المجموعتين من القصائد الجاهلية وإن كانتا لا تخلوان من شعر بعض المخضرمين والإسلاميين . والملاحظ أن رواد الاختيار الشعري كانوا من الرواة وعلماء اللغة على أنه لم يلبث أن لحق بالمؤلفين في هذا الميدان عدد من الشعراء المبدعين يقف في طليعتهم أبو تمام «ت ٢٣١» جامع (الحماسة) ثم تلميذه البحتري ٢٨٤ الذي اتخذ لمنتخباته نفس العنوان وأقبل جمهور المتأدبين على هذين الكتابين إقبالاً شديداً ولاسيما حماسة أبي تمام التي عني كثير من العلماء بشرح ما تضمنته من شعر كان أكثره للجاهليين والإسلاميين ، وبلغ من ذيوع مؤلفه أن أصبح اسم الحماسة مرادفاً لكل نوع من أنواع المنتخبات الشعرية فرأينا بعد ذلك حماسات عديدة تؤلف في العصور التالية مثل حماسة الخالديين وحماسة ابن الشجري والحماسة البصرية وغيرها كما ألفت منتخبات أخرى تحمل عناوين مختلفة ولم يعد الاختيار قاصراً على الشعر الجاهلي والإسلامي ، بل اتسع أيضاً لشعر المولدين والمحدثين ، على أن معظم الجهد في جمع تلك المنتخبات الشعرية كان مما اضطلع به علماء الأدب ونقاده ولم يشارك فيه الشعراء المبدعون إلا بنصيب قليل .

بقي الأمر على هذا النحو حتى أطل عصر النهضة الذي يتفق مع بداية القرن الماضي وكانت الحياة الأدبية قد ركدت خلال العصور الماضية وامتد هذا الركود خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر فالتعليم الحديث كان يخطو أولى خطواته والطباعة حديثة عهد بالميلاد

ودراسةالأدب واللغة كانت قاصرة على الأزهر غير أنها كانت تجري بمناهج بالية عتيقة لا تعين على تكوين ذوق أدبي ولا صقل موهبة شعرية . في هذا الجو نشأ البارودي ، والغريب أنه لم يتجه في تعليمه المبكر إلى عالم الأدب إذ إنه التحق وهو في الثانية عشرة من عمره بالمدرسة الحربية وبقي فيها حتى تخرجه في السادسة عشرة ومع ذلك فإن موهبته الأدبية تفتحت وهو في هذه السن المبكرة إذ يقال إنه بدأ ينظم الشعر وهو طالب في المدرسة الحربية ويقول عنه أستاذه وصديقه حسين المرصفي : «البارودي لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية ولكنه كان يستمع لمن له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية فصار يقرأ ولايكاد يلحن[1] » .

ولا شك في أن إعجاب الشيخ المرصفي بتلميذه النجيب هو الذي أملى عليه هذه العبارة التي يبدو معها البارودي كما لو كان نبتاً شيطانياً يتصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية بغير أن يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية ، والذي قصده المرصفي بهذه الكتب «في فنون العربية» هو تلك المتون العجاف العقيمة التي كانت تدرس في الأزهر من بلاغة ، ومنطق ، وفقه ، وتفسير . ولعل من حظ البارودي أنه لم يقرأ تلك الكتب ولكننا لا نتصور أنه كان يكتفي بالاستماع لمن له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين بل نرى -مع تسليمنا بذكائه النادر وموهبته المبكرة- أنه كان يجمع إلى ذلك عملاً دائباً وجهداً كبيراً في قراءة الشعر وحفظه ، فنحن نرى أن موهبته الشعرية لم تتفتح منذ صباه المبكر ، إلا بذلك الإقبال النهم على القراءة ، ولعل الأقرب إلى المعقول ما يذكره محققا ديوان البارودي في التعليق على الأبيات التي قالها في صباه يصف شعره في سذاجة طفولية :

منطق عذب ومعنى
يبسم السحر خلاله
كل بيت كنسيج الرَّ
وض حسناً وطلاله
أنا في الشعر عريق
لم أرثه عن كلاله
كان إبراهيم خالي
فيه مشهور المقاله

فهما يذكران أن البارودي يشير إلى خاله إبراهيم بن علي أغا البارودي وكان أديباً شاعراً

راوية لدواوين الشعر العربي والتركي وحينما وافته المنية وهوفي الخامسة والعشرين من عمره أمرت أخته فاطمة والدة الشاعر بكتابة شعره في ألواح زينت بها غرف الطابق العلوي من بيتها ، وأقبل محمود سامي في صباه على هذه الألواح فقرأها ورواها وانتفع بمكتبة خاله ، فكان ذلك فاتحة نبوغه في الشعر[٢] . ولسنا نعرف شيئاً عن شعر إبراهيم بن علي أغا الذي كانت أخته والدة محمود سامي باشا البارودي معتزة به إلى الحد الذي وصفنا ، ولانتصور على كل حال أن يكون ذا طبقة عالية ، ولكنه كان كافيا لاستثارة البارودي الصبي وفتح شهيته للقراءة . كذلك لا نعرف تلك الدواوين التي اشتملت عليها مكتبة خاله ، ولا بد أنها كانت مخطوطات مما تحتفظ بها الأسر الثرية ، إذ لم تكن آلات الطباعة المتواضعة آنذاك قدشرعت في إخراج دواوين الشعر ، ومع ذلك فقد كانت هذه المادة الشعرية هي نقطة البداية لمسيرة البارودي مع الشعر العربي والإقبال على قراءته وتذوقه .

على أن الفترة التي نعدها أكثر مراحل حياة البارودي خصوبة في الاطلاع على الشعر العربي القديم وتمثله ، هي تلك السنوات التي قضاها في الآستانة . فنحن نعرف أنه رحل إلى عاصمة الخلافة العثمانية في سنة ١٨٥٧وأقام هناك ست سنوات حتى ١٨٦٣ أي وهوبين الثامنة عشرة والرابعة والعشرين من عمره ، وكانت خزائن الكتب في الآستانة مستودعاً لأعظم قدر من المخطوطات العربية ، على حين لم يكن في مصر آنذاك مكتبات عامة ، اللهم إلا ما كان محفوظاً في أروقة الجامع الأزهر وغيره من المساجد ، أو المجموعات الخاصة التي كانت الأسر تحتفظ بها . والذي نعتقده هو أن البارودي اغتنم فرصة وجوده في الآستانه لكي يشبع نهمه لقراءة دواوين الشعر التي احتفظت بها خزائن حاضرة الخلافة ، وأنه لم يكتف بالقراءة وإنما عمل على نسخ كثير من تلك الدواوين أو استنساخها ، وكان يديم قراءتها واستظهارها ، ثم رافقته تلك الدواوين في حله وترحاله ، وأعتقد أنه اصطحبها في منفاه بجزيره سرنديب ، وأنها كانت هي التي استخرج منها البارودي مختاراته . ولا بد أن هذه المادة كانت بالغة الضخامة وأنها لم تقتصر على الشعراء العباسيين الذين انتخب لهم في مختاراته ، بل كان فيها دواوين لشعراء جاهليين وإسلاميين ، فالذي يراجع فهارس المخطوطات في دار الكتب المصرية يجد أن عدداً كبيراً من الدواوين المحفوظة في الدار كان مما نسخه البارودي بخطه ، أو مما كلف بعض النساخ بنقله عن أصول ما زالت خزائن استامبول تحتفظ بها . ومنها مثلاً مخطوطة لديوان المثقب العبدي[٣] الذي حققه الأستاذ حسن الصيرفي ، فقد كانت من مقتنيات البارودي ، كما نص على ذلك في مقدمة التحقيق وسنرى عند حديثنا عن مادة المختارات أن البارودي اعتمد

فيها على مخطوطات لم يتح الاطلاع عليها حتى لمن قاموا بتحقيقها بعد وفاة البارودي بسنوات طويلة .

وربما بدا هذا الأمر غريباً لمن يقابل ما نزعمه حول التاريخ المبكر لصنع البارودي لهذه المختارات بما ورد في النسخة المطبوعة لها ، فمصحح الكتاب الذي وقف على طبعه -وهو الشيخ ياقوت المرسي من علماء الأزهر- يقول في نهاية المجلد الرابع[٤] : «بتوفيقه تعالى» تم طبع هذا الكتاب الجليل المختار من أشعار المتقدمين من المولدين اختيار محمود سامي باشا البارودي مصححاً على الأصل المقروء عليه مع مراجعة الدواوين التي انتخب منها ، وذلك في عاشر جمادى الثانية سنة ١٣٢٩ «١٩١١» . أما تمام الاختيار فكان في يوم الأحد ١٢ صفر سنة ١٣٢١ منتصف سنة ١٩٠٢ والشروع فيه كان في أوائل المحرم ١٣١٨ (مايو ١٩٠٠)» .

ونحن نعلم أن البارودي عاد من منفاه بجزيرة سرنديب إلى مصر يوم ٦ من جمادى الأولى سنة ١٣١٧ ـ ١٢ سبتمبر ١٨٩٩ ، وكان قد فقد البقية الباقية من بصره . وواضح من نص ياقوت المرسي أنه بدأ عمله في الاختيار في مايو ١٩٠٠ ، أي بعد عودته بنحو سبعة أشهر وانتهى من هذا العمل في منتصف ١٩٠٢ ، قبل وفاته بسنة ونصف ، ولم يكن جهده في هذه الأسفار الأربعة الضخمة مجرد اختيار ، بل كان فيه تحقيق ومقابلة على الأصول المخطوطة ، وشروح من كل نوع وتعليقات متنوعة ، فما كان هذا العمل الهائل ليتم في سنتين اثنتين ، لاسيما بعد أن كف بصر الرجل فأصبح قادراً بغيره ، وإنما المنطقي المعقول هو أن تكون هذه المادة معدة من قبل بزمن طويل ، وأن يكون عمل البارودي فيها هو مراجعتها حينما قرئت عليه ، ولعله كان يتصرف فيها ببعض الحذف أو إضافة بعض الحواشي ، ثم إملاء الديباجة القصيرة التي قدم بها للمختارات . ولعل البارودي استفاد في مصر -بعد كل ما جمعه من مخطوطات الخزائن التركية - من بعض المخطوطات التي جمعت في مصر من مختلف المظان ، وكانت نواة لدار الكتب الخديوية التي قرر الخديوي إسماعيل إنشاءها في سنة ١٨٧٠ ، ولا بد أن البارودي نفسه كان وراء هذا المشروع القومي الجليل ، لا سيما أنه كان آنذاك وثيق الصلة بالخديوي . ويذكر العقاد أن البارودي كان صاحب الدعوة الأولى إلى جمع أسفار المكتبة المصرية الكبرى[٥] .

وقد لفت جهد شاعرنا في الاطلاع على التراث الشعري القديم نظر النقاد ، ونعود هنا لنقل عبارة للعقاد نحسبه لم يجانب فيها الصواب «ومختاراته التي جمع فيها نخب العباسيين ، مختارات قارئ مستقص لما في دواوين أولئك الشعراء من أبواب الشعر المشهورة عند الأقدمين ، ولا نعرف أحدا بين أبناء جيل البارودي أو أبناء الجيل الذي تلاه قرأ أكثر مما قرأ

من دواوين العرب واستفادت صياغته من هذه القراءة أكثر مما استفاده»[٦] ، ولا يفوت القارئ ما يقصده العقاد هنا بالجيل التالي للبارودي ، فهو يعني جيل شوقي وحافظ وخليل مطران وأقرانهم ، فالحق أنه لم يكن لأحد منهم من الاطلاع على التراث الشعري العربي ولا من الغوص على روائعه مثل حظ البارودي ، حتى شوقي نفسه وهو أمير شعراء عصره وقمة ما وصل إليه الشعر الإحيائي لم يكن مدمناً للقراءة ، وقد سجل الدكتور طه حسين أن شوقي كان في أول أمره كثير القراءة ولكنه قصر بعد ذلك وتراجع[٧] ، وأكد العقاد هذا الحكم مرة أخرى عند تعليقه على مرثيته لمحمد فريد إذ قال في شيء من المبالغة : «إن زاد شوقي من القراءة لم يكن بعد الأربعين يتعدى القصص والنوادر[٨]» .

□ أبواب المختارات □

كان أبو تمام هو أول من وزع مختاراته الشعرية على أبواب أو موضوعات ، وكان من الطبيعي أن تكون الحماسة -وهي العنوان الذي اتخذه لكتابه- هي أول الأبواب وأحفلها بالمادة ، والمقصود بالحماسة ، الشعر الذي يدور حول الحرب وما يتصل بها من فخر أو وصف أو وعيد ، فقد كانت اختياراته أو كثرتها الغالبة من الشعر الجاهلي ، وحياة عرب الجاهلية كانت تحفل بألوان الصراع الذي صورته أيام العرب . وقد راعى أبو تمام في توزيعه «حماسته» على أغراض الشعر شيئاً من المنطق ، ولوأنه لم يراع التناسب بين أحجام تلك الأبواب كما أنه أفرد أبوابا قليلة الصفحات لموضوعات هامشية مثل مذمة النساء أو النوادر والملح . أما البحتري فقد فتت أغراض الشعر على نحو مبالغ فيه حتى تجاوزت الأبواب عنده مائة وخمسين باباً ، وتعددت بعد ذلك مناهج جامعي المختارات في توزيع الشعر . على الأغراض كما تعددت آراء البلاغيين والنقاد في نظرتهم إلى التقسيم الموضوعي للشعر أما البارودي ، فإنه كان أكثر منطقية حينما نظر إلى ما بين يديه من شعر الفحول العباسيين ، فقد رأى أن يوزعه على سبعة أبواب : الأدب والمديح والرثاء والصفات والنسيب والهجاء والزهد (كما يرى من الجدول المرافق) .

ونص البارودي على أنه اختار هذا التوزيع في المقدمة القصيرة التي استهل بها كتابه وهي لاتتجاوز هذا البيان من سرد اسماء الشعراء الذين اختار لهم ، ويعلق ياقوت المرسي «كاتب يد» الشاعر ومصحح المختارات على هذه المقدمة المقتضبة فيقول : « هذه الديباجة أملاها علي رحمه الله في مرض موته فكتبتها بعدما عني بسماع شعر هؤلاء الشعراء ، وترتيب ما انتخبه منه على حروف المعجم ، وجمعه في هذا الكتاب وحصره في الأبواب السبعة المذكورة ، وكان في عزمه أن يذكر سبب حصره فيها وتقديمه الأدب على المديح والمديح على الرثاء وهكذا ، وأن

يبين ما اصطلح عليه فيه ولكن حال بينه وبين عزمه القدر المحتوم فلم يفعل» .

أما الأدب وهو الباب الذي افتتح به البارودي مختاراته ، فالمقصود به الحكمة وضرب المثل والموعظة التي تهدف إلى تهذيب النفس والدعوة إلى مكارم الأخلاق ، وليس من الغريب أن يجعل الشاعر لهذا الباب موقع الصدارة فقد كان مؤمناً برسالة الشعر الخلقية التهذيبية .فهو يقول في تقديمه لديوانه الذي جمعه بنفسه(٩) : «ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح ، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح»(١٠) وهويؤكد هذا المعنى إذ يقول(١١) :

الشعر زين المرء ما لم يكن

وسيلة للمدح والذام

فاجعله فيما شئت من حكمة

أو عِظةٍ أو حَسَبٍ نام

ويقول في موضع أخر :(١٢)

والشعر ديوان أخلاق يلوح به

ما خطَّه الفكر من بحث وتنقير

صحائف لم تزل تتلى بالسنة

للدهر في كل ناد منه معمور

فكم بها رسخت أركان مملكة

وكم بها خمدت أنفاس مغرور

ونلاحظ ان هذا الباب مختلط إلى حد ما بالباب الذي ختم به البارودي مختاراته وهوباب الزهد إذ إن الحدود بينهما غير واضحة ، كما نسجل أن البابين معاً لا يحظيان إلا بنسبة متواضعة من مجموع الشعر المنتخب فهما يتجاوزان نسبة الـ٥٪ بقليل . على أن ذلك لم يكن لقلة عناية بهذين البابين اللذين يحتلان من شعر البارودي نفسه مساحة واسعة ، وإنما لأن كثيراً من شعر الحكمة والزهد يرد في ثنايا أبواب أخرى مثل المديح والرثاء .

وأكبر قدر من شعر «الأدب» في المختارات لأبي العلاء المعري (٤٠٦ أبيات) وقد كان كله مما ورد في اللزوميات ، يليه أبوالعتاهية (١٧٦ بيتاً) ثم ابن الرومي (١٦١ بيتاً) ومن بعدهم

الغزي والطغرائي والمتنبي . وقد يُستغرب لأول وهلة أن نرى المتنبي يحتل موقعاً متأخراً في هذا الترتيب مع شهرته المستفيضة في الحكمة وضرب المثل غير أننا نرى أن لذلك سببين : أولهما أن كثيراً من شعر المتنبي في هذا الميدان مختلط بشعره في أغراض أخرى بحيث يصعب فصله عن الأبيات المرتبطة به ، والثاني هو أن شعر المتنبي كان أكثر الشعر العربي شهرة وتداولاً بين المتأدبين ، وكان البارودي حريصاً على تعريف قرائه بالشعراء الذين كانوا أقل حظوة ونصيباً من عناية القراء .

وباب المديح هو أوسع أبواب الكتاب فهو يشغل معظم المجلّدَيْن الأول والثالث والمجلد الثاني برمَّته وتبلغ نسبة أبياته أكثر من ٦١٪ من مجموع شعر المختارات ، هذا على الرغم من أن البارودي كما رأينا من تعريفه السابق للشعر يرفض أن يكون «وسيلة للمدح والذم» ، وقد التزم بذلك إلى حد بعيد في الشعر الذي نظمه ، فالمديح فيه لا يمثل إلا نسبة ضئيلة ، وأكثره في الإخوانيات التي عبر فيها عن مشاعر المودة الخالصة ، وأما مدائحه لبعض حكام مصر مثل قصائده في مدح الخديوي اسماعيل أو توفيق أو عباس حلمي ليست من قبيل «أدب الموائد» الذي ينبو به ذوقنا الحديث ، فهي تكاد تكون خالية من الملق والتزلف . ولو أننا قارنّا بين البارودي وشعراء الجيل التالي له مثل حافظ ابراهيم وشوقي لرأينا أنه أقلهم مساهمة في هذا الباب ، وهنا لانملك إلاأن نتساءل لماذا خصص البارورودي الشطر الأعظم من مختاراته لشعر المديح وهو الذي كان قليل التقدير لهذا اللون؟ . الذي نراه هو أن البارودي كان واقعي النظرة إلى ما بين يديه من شعر الفحول العباسيين فإذا كان أغلب ما نظمه شعراء الجاهلية في الحرب وما يتصل بها وهو ما سوغ تسمية المختارات الأو لى منه بالحماسة . .

□ أبواب المختارات وعدد ما لكل شاعر من الأبيات في هذه الأبواب □

	اسم الشاعر	الأدب	المديح	الرثاء	الصفات	النسيب	الهجاء	الزهد	المجموع
١ -	بشار بن برد	٣٠	٦٨	٧	١٣	٧٤	٢٣	٣	٢١٨
٢ -	العباس بن الأحنف	-	-	-	-	٣٠٤	-	-	٣٠٤
٣ -	أبو العتاهية	١٧٦	٥٥	١٥	-	٦	١٩	١١٤	٣٨٥
٤ -	أبو نواس	١٨	١٤٥	٣٣	٥٧٦	٧٦	٢٩	٥٥	٩٣٢
٥ -	مسلم بن الوليد	١٠	٢٢٧	٢٤	٨٢	٥٣	٦	٢	٤٠٤
٦ -	أبو تمام	٦٠	١٦٨٤	١٩٥	١١٠	٩٥	١١٩	٨	٢٢٧١
٧ -	ابن الزيات	-	٦	١٠	٢٦	٣١	٨	١١	٩٢
٨ -	البحتري	٨٠	٢٣٤٧	٢٤٦	٣٠٧	٣٢٧	٧١	١٩	٣٣٩٧
٩ -	ابن الرومي	١٦١	٢١٥٠	١٩٥	٥٢٩	١٩٩	٤٤٧	٥١	٣٧٣٢
١٠ -	ابن المعتز	١٩	١٢٠	١٨	٤٦٧	٨٤	٢٨	١٦	٧٥٢
١١ -	المتنبي	١١٧	١٥٨٣	٢١٩	١٧٠	١١٦	٦٩	٨	٢٢٨٢
١٢ -	أبو فراس الحمداني	١٩	٣٤٥	٥٢	١٦	٦٠	-	٧	٤٩٩
١٣ -	ابن هانئ	-	٦٥٥	٣٤	٦٣	٤٢	٩	-	٨٠٣
١٤ -	السري الرفاء	١٩	١٢٤٣	١١٧	٥٣٦	١٧١	٥٤	-	٢١٤٠
١٥ -	ابن نباتة السعدي	٤٢	١٢٣٦	١٩٨	٣٨	٧٩	-	-	١٥٩٣
١٦ -	الشريف الرضي	٨١	٩٩٣	٨١٦	١٣٧	٤٨٠	٢٨	٣١	٢٥٦٦
١٧ -	التهامي	١٤	٥٨١	٩٢	٢٥	١٤٩	-	-	٨٦١
١٨ -	مهيار الديلمي	٧٣	٨٩٠	٢٣٢	١٢٥	١٩٩	١١	-	١٥٣٠
١٩ -	أبو العلاء المعري	٤٠٦	٣٨٥	١٤٠	٣٧	٣٣	٢	١٢٤	١١٢٧
٢٠ -	صردر	١١	٦٩٦	١٤٤	٢٠	٢٠٤	٣٤	-	١١٠٩
٢١ -	ابن سنان الخفاجي	١٠	٥٨٧	٥٦	١١	١١٦	٢	٣	٧٨٥
٢٢ -	ابن حيوس	٢	١٠٤٨	٢٣	٢١	٣٤	-	-	١١٢٨
٢٣ -	الطغرائي	١١٨	٤٣٤	١٠٢	٤٦	٢٢٣	-	١١	٩٣٤
٢٤ -	الغزي	١٢٥	٧٨٥	٢١	٣٦	٩٣	١٠٧	-	١١٦٧
٢٥ -	ابن الخياط	-	٤٥٧	١٥٣	١٤	٧٣	-	-	٦٩٧
٢٦ -	الأرجاني	٦٥	١٦٣٤	١٩	٢٣٤	٤٧١	٢٢	٤	٢٤٥٨
٢٧ -	الأبيوردي	١٨	٩١٣	٧٧	٤٢	٣٩٤	٨	-	١٤٥٢
٢٨ -	عمارة اليمني	١٣	٧٥٥	٣٧	٣٣	٢٧	١٠	-	٨٧٥
٢٩ -	سبط بن التعاويذي	١٠	١٩٢٥	١٠٧	٢٦١	٣٦٩	١١١	٦	٢٧٨٩
٣٠ -	ابن عنين	-	٢٢٩	١٨	١٨	٣٤	١٢	-	٣١١
	المجموع	١٦٩٧	٢٤١٨٥	٣٤٠٠	٣٩٩٣	٤٦١٦	١٢٢٩	٤٧٣	٣٩٥٩٣
	النسب المئوية	٤٪	٦١٪	٩,٥٪	١٠٪	١١٪	٣٪	١,٥٪	١٠٠٪

فقد تغير الأمر بعد ذلك ولاسيما في العصر العباسي إذ أصبح الشعر وسيلة لكسب العيش والتقرب من أجل ذلك إلى الأمراء والسلاطين ولهذا لم يكن هناك مناص من أن يفرد البارودي

للمديح أغزر أبواب كتابه مادة .

ومع ذلك فإننا لو أمعنا النظر في هذا الباب لرأينا أنه لم يقتصر على المديح ، بل اتسع به البارودي اتساعاً كبيراً فأدخل فيه شعر الفخر وما يتصل بالمديح من عتاب واعتذار وإخوانيات ، كما نجد جانباً كبيراً من هذا الشعر حافلاً بالأوصاف وشعر الحكمة مما لا سبيل إلى فصله عن المديح الخالص . وهذا هو مايجعلنا لانضيق ذرعاً بهذا القدر الهائل من قصائد «المديح» في المختارات .

وقد كان من الطبيعي ان يكون أعظم قدر من شعر المديح للبحتري ، يليه ابن الرومي وسبط ابن التعاويذي ثم أبوتمام والأرجاني والمتنبي ويأتي بعد ذلك السري الرفاء وابن نباتة السعدي وابن حيوس ، فهؤلاء هم الشعراء الذين تجاوز ما اختار البارودي لكل منهم ألف بيت ، أما تقديم البحتري وابن الرومي فهذا يرجع إلى ضخامة ديوانيهما ، على حين تأخر أبوتمام والمتنبي مع شهرة مدائحهما وعلو مستواها بحكم صغر ديوانيهما النسبي ، وأما بقية الشعراء المذكورين فقد كانوا شبه مجهولين آنذاك في العالم العربي ، وكان من أهم مايهدف إليه البارودي هو إطلاع قراء العربية على تراثنا المجهول من الشعر .

والرثاء هو الباب الثالث من أبواب المختارات ، ونصيبه منها لابأس به ، إذ يبلغ قريباً من ١٠٪ . وأكثر الشعراء حظاً في هذا الباب هو الشريف الرضي الذي تبلغ أبياته منه أكثر من ثمانمائة بيت ، يليه البحتري ومهيار الديلمي والمتنبي ثم ابن نباته السعدي وابن الرومي . وما اختاره لكل منهم يزيد على مائتي بيت أو يقرب من هذا العدد . ولسنا نستغرب إكثار البارودي من الاختيار للشريف الرضي ، فالرثاء يشغل جانباً كبيراً من ديوانه ، وشعره فيه يعد من أجود ماقاله ،وقد كان النقاد القدماء على وعي بهذه الحقيقة حينما لقبوه بـ «النائحة الثكلى» . ولعل لتشيع الشريف - ويشاركه في ذلك تليمذه مهيار الديلمي - أثراً في ذلك الإحساس المأساوي الذي يطبع شعرهما ، وقد انتقل هذا الإحساس من مراثيهما للحسين وآل البيت إلى سائر شعرهما في الرثاء . ويقاربهما في ذلك ابن الرومي وابن نباته السعدي . أما المتنبي فكثرة مااختاره له البارودي من شعر المراثي يعود إلى ما ينبث فيه من الحكمة والأمثال وعمق التأملات في الحياة ومصير الإنسان . وأما البحتري فكثرة الاختيار من شعره تتفق مع ضخامة ديوانه بالإضافة إلى جودة مااختاره له البارودي في هذا المجال .

والباب الرابع هو باب الصفات . وهو يشغل مساحة كبيرة أيضاً تصل إلى نحو ١٠٪ ، على أن الوصف كما سبق أن ذكرنا شائع في سائر الأبواب الأخرى . وأكثر الشعراء نصيباً من

مادة هذا الباب هو أبو نواس ، وطبيعي أن نجد معظم شعره فيه في وصف الخمر ومجالسها وأدواتها ، ثم مجموعة من المقطعات والأراجيز في الطرد ومايتعلق به من وصف كلاب الصيد والبزاة ، ثم طائفة أخرى في وصف ضروب من الحيوان والآلات الحضارية . والسري الرفاء هو الذي يلي أبا نواس في كثرة المختارات ، وأوصافه تكاد تحيط بكل مايرصده البصر من مظاهر الطبيعة العلوية من سماء ونجوم وسحاب إلى أدق الأشياء وأقلها إيحاء في الظاهر مثل الشمعة وقوس الرمي وشبكة الصيد . ولعل البارودي أراد أن يثبت قدرة الشعر العربي على الاستجابة لكل مايحيط بالشاعر . ويأتي ابن الرومي وابن المعتز ثم البحتري تالين للشاعرين السابقين ، وهم شعراء مشهود لهم ببراعة التصوير ولاسيما في وصف البيئة الحضارية التي عاشوا فيها .

وخامس أبواب المختارات هو باب النسيب ، وهو كبير يبلغ ماتضمنه نحو ١١٪ من مجموع الشعر المنتخب . ونلاحظ أن الشعر الغزلي الذي اختاره المؤلف ، كان من المتسم بسمو العاطفة القريب من شعر العذريين ، وإن كان شعراؤه جميعاً ينتمون إلى مجتمعات حضرية . والبارودي في ذلك متسق مع ما كان يدين به من رسالة الشعر التهذيبية . فعلى كثرة الإفحاش في الشعر الغزلي العباسي ، فإننا نلاحظ أن هذا الباب يكاد يخلو من المجون ومن الغزل بالمذكر . ولهذا فقد كان أكثر الشعراء مساهمة في هذا الباب هو الشريف الرضي الذي انتهج في غزلياته نهجاً جديداً ، يتميز بالتسامي الروحي والحنين إلى عالم وهمي ، مذهب من البداوة تتردد فيه اسماء المواضع العربية القديمة ، وتتكرر فيه صور الحبيبة الأعرابية بعيدة المنال . وقد حذا حذو الشريف في هذا اللون من الغزل تلميذه مهيار الديلمي ، ثم من تلاه من شعراء القرنين الخامس والسادس . وهم الذين يلون الشريف في كثرة المختار من شعرهم ، وفي طليعتهم الأرجاني والأبيوردي وسبط بن التعاويذي ، ويلي هؤلاء البحتري ثم العباس بن الأحنف ، وهو من الشعراء العباسيين المتقدمين ، الذين انصرفت طاقتهم الشعرية كلها إلى موضوع الغزل . ولهذا فقد أورد البارودي شطراً كبيراً من شعره في هذا الباب ، ولم ينتخب له شعراً في أي غرض آخر .

وأما الهجاء وهو الباب السادس فقد جاء صغيراً إلى حد ما ، فالشعر الوارد فيه يقارب ٣٪ من المجموع ، وربما كان ذلك مرتبطاً برأي البارودي في رسالة الشعر التربوية ، وأنه لاينبغي له أن يكون وسيلة للنيل من الأعراض ، هذا مع أن ديوان البارودي نفسه لايخلو من الهجاء الموجع ، على أن أكثر أهاجيه كانت ذات طابع اجتماعي وسياسي ، فقد تعرض الرجل لمحن كثيرة بسبب مشاركته في الثورة العرابية مما أدى به إلى النفي ، وشهد من ضروب فساد الحكم وتنكر بعض

رفاقه له ما أنطق لسانه بأهجيات ، ندد فيها بما كان ينخر في مجتمع مصر وقياداتها السياسية من رذائل ، أو سدد فيها سهام سخريته إلى خصومه ، على أنه كان في الغالب مجتنبا لفاحش القول . أما الهجاء الوارد في المختارات ، فمعظمه لايتجاوز مقطوعات قصيرة لبعض الشعراء مما ينتمي إلى الهجاء الشخصي الذي يتميز بالصور الساخرة . وأكبر قدر من هذا الشعر لابن الرومي (٤٤٧ بيتاً) أي نحو الثلث من مجموع أبيات الباب كله ، يليه أبو تمام ، وسبط بن التعاويذي ثم الغزي ، وأهاجيهم تجري على النهج الممعن في السخرية والتصوير الكاريكاتيري الذي ابتدعه ابن الرومي . والبارودي نفسه يعلق في أحد المواضع على مقطوعة لابن الرومي في هجاء إبراهيم بن المدبر بأنها «من أوجع الهجاء»[١٣] . على أن الملاحظ هو أنه تجنب اختيار الشرط المفرط في الفحش ومافيه ذكر العورات ، فقد اختار مثلاً من قصيدة المتنبي في هجاء ضبة بن زيد العتبي أقل أبياتها إفحاشاً[١٤] . وإلى جوار هذه الأهجيات الشخصية نجد في المختارات قطعاً ذات طابع اجتماعي أو سياسي عام ، وهو مانجده لدى المتنبي[١٥] والشريف الرضي[١٦] ومهيار الديلمي[١٧] وأبي العلاء المعري ، وصردر[١٨] والأرجاني[١٩] .

وآخر أبواب المختارات هو باب الزهد ، وهو أصغرها حجماً إذ إنه لايتجاوز نسبة الـ١٪ من المجموع إلا بقليل ، وأكثر مافيه لأبي العلاء المعري في لزومياته ، إذ إن شعره فيه يمثل نحو ربع ما في الباب كله ، والذي يلي المعري في كثرة مااختير له هو أبو العتاهية ، وهو أمر طبيعي ، فهذان الشاعران هما أكثر من ألح على الموضوعات الزهدية في المختارات ، وقد لاحظنا من قبل أنهما كانا أكثر من اختار لهم البارودي في باب الأدب ، وهذا يؤكد الارتباط الوثيق بين الموضوعين حتى إنه كان بوسع البارودي أن يدمجهما معاً ، بل كان ذلك أقرب إلى المنطق . ومن الطريف أن الشاعر الذي يلي هذين مباشرة في عدد الأبيات الزهدية هو أبو نواس الذي أجاد في مقطوعاته في هذا المجال إجادته في الخمريات والمجون . ولعل البارودي تعمد ذلك ، فقد كان نظره دائماً موجهاً إلى قيمة مايختاره من الناحية الفنية بغض النظر عما وصف به الشاعر في سلوكه أو حياته الشخصية .

□ شعراء المختارات □

صرح البارودي في تقديمه المقتضب للمختارات ، بأنه اقتصر على الاختيار لفحول الشعراء العباسيين ، أي أنه تعمد ألا يعرض لشعراء الجاهلية وشعراء صدر الإسلام والعصر الأموي ، فقد رأى أنه يفي بهذا الغرض ما ألف في الاختيار من شعرهم من قبل ، مثل حماسة أبي تمام وأمثالها . وقد كانت هذه الحماسة من الكتب القليلة التي كان لها ذيوع في الأوساط

الأدبية في مصر في القرن الماضي ، وكانت من المتون التي تدرس في الأزهر ، وكان البارودي عميق الإحساس بدوره «مستكشفا» للتراث الشعري الجيد ، ولما رأى أن الشعر الجاهلي والإسلامي معروف إلى حد ما ، فقد رأى أن ماهو متداول من مجموعاته يسد الحاجة ، وأن الجدير حقاً بالتعريف هو الشعر العباسي الذي رأى فيه - باعتباره شاعراً - مثله الأعلى ونموذجه الذي احتذاه في إبداعه ، فهو شعر وثيق الصلة بالتراث القديم ، وهو في الوقت نفسه مستجيب لمقتضيات الحضارة الراقية التي اتسم بها العصر العباسي . ولم يكن تجنب البارودي للشعر الجاهلي والأموي لقلة تقدير لهذا الشعر ، فنحن نعرف أن شاعرنا كان مديماً لقراءته واستظهاره بل واقتناء مخطوطاته . والدليل على ذلك أن عدداً من مخطوطات دواوين الشعر الجاهلي والإسلامي المحفوظة في دار الكتب المصرية كانت مما استنسخه البارودي ، فحملت عبارات تدل على تملكه إياها ، أو تعليقات بخطه تدل على سعة اطلاعه على ذلك التراث القديم ، وربما كان مما ينصح به أن تجمع هذه التعليقات وأن تراجع مكتبة البارودي - ونعتقد أن أسرته مازالت تحتفظ بها أو بأكثرها - إذ إن ذلك سوف يلقي أضواءً كاشفة على دور البارودي بصفتيه : باعتباره شاعراً مبدعاً ومحققاً للتراث الشعري العربي في الوقت ذاته .

ونعود إلى شعراء المختارات فنلاحظ أن البارودي قد التزم بالحدود الزمنية لتلك المختارات ، فهي تبدأ ببشار بن برد (ت١٦٧) وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، وكان يعد رأس الشعراء المحدثين من أصحاب ما دعي «بالبديع» ، وليس المقصود بهذا المصطلح ماشاع في العصور المتأخرة من زخارف المحسنات البديعية ، وإنما كان يعني اختراع المعاني وتوليدها . وآخر المختارات كانت لابن عنين الدمشقي (ت٦٣٠) ، ومعنى ذلك أن مختاراته تغطي نحو خمسة قرون من تاريخ الشعر العربي ، هي في الوقت نفسه عمر الدولة العباسية منذ قيامها في سنة ١٣٢ حتى قرب سقوط الخلافة في سنة ٦٥٦ ، حينما اجتاحت جحافل التتار بغداد . وقد رأى البارودي أن هذه القرون الخمسة هي التي شهدت بلوغ الشعر العربي ذروة رقيه . أما ما بعد ذلك من عصري المماليك والترك العثمانيين ، فقد رأى البارودي أن يستبعده لأنه لم ير في شعر هذين العصرين مايتفق مع المثل العليا للشعر في مفهومه ، ومع ذلك فلا ينبغي أن يفهم من ذلك أنه أهمل الشعراء الخارجين عن دائرة مختاراته ، فنحن نرى مثلاً في ديوانه معارضة لإحدى قصائد الشاعر المصري ابن النبيه ، وهو من شعراء العصر الأيوبي .[٢٠]

أما توزيع الشعراء على القرون الخمسة فقد كان متناسباً ، فقد انتخب لخمسة من شعراء القرن الثاني هم بشار بن برد (ت١٦٧) ، والعباس بن الأحنف (ت١٩٢) وأبو نواس

(ت١٩٨) ، ومسلم بن الوليد (ت٢٠٨) ، وأبو العتاهية (ت ٢١١) . ولخمسة من شعراء القرن الثالث هم أبو تمام (ت ٢٣١) وابن الزيات (ت٢٣٣) وابن الرومي (ت٢٨٣) والبحتري (ت٢٨٤) وابن المعتز (ت٢٩٦) ، ولستة من شعراء القرن الرابع هم المتنبي (ت٣٥٤) وأبو فراس الحمداني (ت٣٥٧) وابن هانئ (ت٣٦٢) والسري الرفاء (ت٣٦٦) وابن نباته السعدي (٤٠٥) والشريف الرضي (ت٤٠٦) ، ولسبعة من شعراء القرن الخامس ، هم التهامي (٤١٦) ومهيار الديلمي (ت٤٢٨) وأبو العلاء المعري (ت٤٤٩) وصَرّ دُرّ (ت٤٦٥) وابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦) وابن حيوس (٤٧٠) والطغرائي (ت٥١٤) ، ولستة من شعراء القرن السادس هم ابن الخياط (ت٥١٧) والغزي (ت٥٢٤) والأرجاني (ت٥٤٤) والأبيوردي (ت٥٥٧) وعمارة اليمني (٥٦٩) وسبط ابن التعاويذي (ت٥٨٤) . وآخر شعراء المختارات الذي عاش في أواخر القرن السادس وأدرك شطراً من القرن السابع هو ابن عنين الدمشقي (ت٦٣٠) .

□ منهج البارودي في الاختيار □

يتفاوت القدر الذي اختاره البارودي لكل واحد من هؤلاء الشعراء تفاوتاً كبيراً ، فمنهم من يحظون منه بقدر كبير ، وأول هؤلاء هو ابن الرومي (٣٧٣٢بيتاً) ومنهم من لم يتجاوز شعره عشرات من الأبيات مثل ابن الزيات (٩٢بيتاً) . وأما المعيار الأول الذي التزم به المؤلف في الاختيار فهو جودة الشعر في نظره . وبهذا صرح كاتبه ومصحح مختاراته ياقوت المرسي ، إذ يقول في تعليقه على مقدمته : «فأما اصطلاحه فهو أنه لم ينتخب فيه إلا الجيد لفظاً ومعنى ، وربما يأخذ البيت غير الجيد لتعلق الجيد به» [٢١] .

أما المقياس الزمني أي تقدم وفاة الشاعر أو تأخرها فإنه لم يدخل في الاعتبار ، فقد اختار لسبط ابن التعاويذي وهو من آخر شعرائه وفاةً قدراً كبيراً من الشعر جعله في المركز الثالث من ناحية عدد الأبيات ، على حين تأخر العباس بن الأحنف وبشار وابن الزيات إلى المراكز الأخيرة على الرغم من تقدمهم الزمني ، ويرتبط هذا الصنيع منه بمفهومه لجودة العمل الفني الذي لايرتبط بالعصر ، فهو لم يرفضلاً لمتقدم بسبب تقدم ميلاده . وفي هذا رد على من قد يتوهم خطأ أن البارودي كان معادياً للحداثة والتجديد بسبب إعجابه بالشعر القديم . . يذكر محققا ديوانه أنه بعد عودته من منفاه بسرنديب في سبتمبر ١٨٩٩ كان يعقد في داره بباب الخلق بالقاهرة ندوات يحضرها أدباء عصره وأن الأديب الشاب - حينئذ - مصطفى صادق الرافعي سأله شيئا من شعره الحديث فقال : إن عنترة يقول «هل غادر الشعراء من متردم» وقد نقضت هذه القصيدة بقولي : [٢٢]

كـم غـادر الـشـعـراء مـن متـردم
ولـرب تـال بـذَّ شـأو مـقـدم
فـي كل عـصـر عـبـقـري لايـنـي
يـفـري الـفـريَّ بـكـل قـول محـكـم

ثم يصل ذلك بالفخر بشعره منوهاً في الوقت ذاته ببعض الشعراء المتقدمين :

نشـات بطـبـعي لـلـقـريض بـدائـع
لـيسـت بـنـحلـة شـاعـر مـتـقـدم
يصبو بـها «الحكميُّ» صبوة عاشق
وتـخـفُّ من طربٍ عـريـكـة «مسـلـم»

وفي قصيدة أخرى يشيد بالشعراء الذين كانوا يحظون بإعجابه ، فترسَّم خُطاهم وإن كان معتداً في الوقت نفسه بدوره الأصيل في الشعر[٢٣] :

مضى «حسن» في حلبة الشعر سابقاً
وأدرك لـم يـسـبـق ولـم يـأل «مـسـلـم»
وبـاراهـمـا «الـطـائـي» فـاعـتـرفـت لـه
شـهـود المـعـانـي بـالـتـي هـي أحـكـم
وأبـدع فـي الـقـول «الـولـيـد» فـشـعـره
عـلـى مـاتـراه الـعـين وشـيٌ مـنـمـنـم
وأدرك فـي الأمـثـال «أحـمـد» غـايـة
تـبـذُّ الـخـطـى مـابـعـدهـا مـتـقـدم
وسـرت عـلـى آثـارهـم ولـربـمـا
سـبـقـت إلـى أشـيـاء والـلـه أعـلـم

والشعراء الخمسة الذين نوه البارودي بسبقهم من شعراء مختاراته ، ذكر في البيت الأول أبا نواس ومسلم بن الوليد ، وفي الأبيات التالية أبا تمام والبحتري والمتنبي ، هذا مع التنبيه إلى ماتميز به كل من هؤلاء الشعراء ، فأبو تمام هو فارس الغوص على المعاني الغريبة ، والبحتري هو صاحب النظم البديع الذي يشبه «الوشي المنمنم» ، وهي إشارة إلى براعته في التصوير ، وأما المتنبي فهو شاعر الحكمة والأمثال السائرة .

جودة الشعر كانت هي المعيار الأول الذي يحتكم له البارودي ، وهو في ذلك لايورد

تعليلاً ولا أحكاماً تبين لنا مقاييس الجودة عنده ، وإنما يعتمد على «التذوق» ويعترف بذلك معلناً أن ذوقه هو الذي يهديه إلى تمييز حسن القول من رديئه :(٢٤)

ذاك لساني وهو حسبي إذا
ما أبرق الحاسد أو أرعدا
يحكم «بالذوق» على مايرى
ويعرف الأصلح والأفسدا

وثَمَّ معيار آخر تحكم في مدى كثرة الشعر المختار أو قلته ، وهو ما كان متوافراً بين يدي البارودي من دواوين أو شعر مجموع ، فمن بين هؤلاء الشعراء من كانت لهم دواوين بالغة الضخامة مثل ابن الرومي والبحتري والشريف الرضي والسري الرفاء ، فكان مجال الاختيار من شعرهم واسعاً ، وهناك شعراء لم يُخلّفوا إلا دواوين متوسطة الحجم مثل المتنبي وأبي تمام أو لم تكن لهم دواوين مجموعة فاضطر إلى التقاط مختاراته لهم من كتب الأدب أو التراجم مثل بشار بن برد - الذي لم تُكتشف قطعة كبيرة من ديوانه إلا في منتصف هذا القرن - أو ابن الزيات الذي كان بطبعه مُقلاً ولم يُعرف له ديوان ، فأدى ذلك إلى قلة شعره في المختارات . وقد يكون ذلك راجعاً أيضاً إلى حرص البارودي على التحقق من نسبة الشعر المنتخب إلى صاحبه ، فنحن نراه على إعجابه بأبي نواس لايختار له إلا قدراً محدوداً نسبياً من الأبيات لايصل إلى ألف بيت ، وكذلك الأمر في أبي العتاهية ، وذلك لأن المحمول على هذين الشاعرين كثير ، فكان عليه أن يلزم جانب الحذر ، وأن يتحقق من صحة نسبة ماينتخبه إلى صاحبه .

أما مدى تمثيل مختارات البارودي لبيئات الشعر العربي ، خلال القرون الخمسة التي توافق تاريخ الخلافة العباسية منذ بدايتها حتى سقوط بغداد ، فإننا نلاحظ أن البارودي قد اقتصر تقريباً على الشعراء الذين عاشوا في حاضرة الخلافة ، أو في المناطق المجاورة للعراق ، أي فارس وخُراسان من ناحية الشرق والشام من ناحية الغرب ، وقد أحصينا الشعراء الثلاثين فرأينا منهم سبعة عشر شاعراً ينتمون إلى العراق ، ومعظمهم قضى جُلَّ حياته في بغداد ، وسبعة من أهل الشام أو من الناقلة إليها ، هذا مع ملاحظة أن عدداً من الشعراء قد تنقلوا بين العراق والشام ، بحيث يمكن أن ينسبوا إلى القطرين ، مثل بعض شعراء سيف الدولة ومنهم المتنبي والسري الرفاء وابن نباتة ، وأربعة من فارس وخراسان أدرجنا فيهم الغزي فهو وإن كان قد ولد في غزة بفلسطين ، فقد قضى معظم حياته وتوفي بأرض خُراسان . ولايبقى بعد ذلك إلا شاعران عاشا خارج المناطق المذكورة ، أولهما ابن هانىء وهو المغربي الوحيد في شعراء المجموعة ، وأصله من

إشبيلية بالأندلس ، وبها قضى صباه وشطراً من شبابه ، غير أنه يعد مغربياً ، إذ على أرض المغرب تفتحت موهبته الشعرية في معية المعز لدين الله الفاطمي ، وكانت وفاته في برقة وهو متوجه إلى مصر . والشاعر الثاني هو عُمارة اليمني وهو الشاعر الوحيد الذي يعد مصرياً على الرغم من مولده في اليمن ، فقد قضى معظم حياته في مصر وعلى أرضها قضى نحبه .

وهكذا نرى أن شعر المختارات لايكاد يمثل إلا حاضرة الخلافة وما يحيط بها ، ولسنا نظن البارودي قد تجاهل بيئات الشعر العربي الأخرى ، غير أنه رأى أن النماذج التي قدمها هي التي كانت تُحتذَى في سائر أنحاء العالم العربي . فرأى أن يجتزئ بها معتبراً إياها كافية للوفاء بهدفه .

وقد عمل البارودي على أن يورد في مطلع تقديمه لكل من شعراء مختاراته ترجمة موجزة ، إلا أنها وافية في التعريف بالشاعر وبسماته الفنية ، وهو في الغالب ينقل هذه التراجم عن وفيات الأعيان لابن خلكان . وهو لايسرف في إيراد ماتضمنته كتب التراجم من أخبار حول شعرائه ، فقد كان يعرف حدود عمله وهدفه منه وهو تقديم النماذج الشعرية التي تقف وحدها شاهدة بمكانة الشاعر ومصورة خصائص فنه . أما ماعدا ذلك فقد رأى أنه من قبيل التزيد والفضول .

والذي يستثير الإعجاب بعمل البارودي - بل والعجب منه - هو أنه كان عليه أن يقوم باختياراته من دواوين كانت كلها تقريباً مخطوطة في أيامه ، ولعل قارئ اليوم لايقدر هذا العمل حق قدره بعد أن نشر عدد كبير من دواوين شعراء المختارات ، وإن كنا نسجل أيضاً أن هناك دواوين مازالت حتى اليوم قابعة في خزائن الكتب بحيث لانستطيع أن نعرف شيئاً عن مضمونها إلا عن طريق كتاب البارودي ، الذي مضى على نشره مايقرب من قرن من الزمان . والبارودي يعد بذلك رائداً للتحقيق العلمي لتراثنا الشعري على أرفع مستوى من الإجادة والضبط . وكل مايؤخذ عليه هو أنه لم يبين الأصول المخطوطة التي رجع إليها ولامظانها ، وهي تفاصيل تعد اليوم من أساسيات التحقيق العلمي ، ولكنها لم تكن في عصر البارودي بهذا القدر من الخطر ، ثم إن شاعرنا لم يَعُدّ نفسه محققاً بهذا المفهوم الحديث ، وإنما مجرد قارئ متذوق منتخب .

ونحن نرى من مظاهر دقته في عمله أنه لم يكتف بأصل مخطوط واحد يرجع إليه ، بل كان يعود إلى عدة أصول إذا توفر له ذلك . فهو في تقديمه لبعض قصائد البحتري في المديح يورد هذا البيت :

وتـركن مـاوة وهـي مـاوى لـلصـدى

مشفوعـة بصدى الـريـاح الـعُصَّف

ويعلق عليه بقوله : «ماوة ، كذا في بعض النسخ ولعلها آوة على ما اشتهر بين العامة»[٢٥] فهذه العبارة تدل على أنه كان بين يديه أكثر من نسخة لمخطوطات الديوان . ونجد مثل هذه الملاحظة في التعليق على بيت لأبي فراس[٢٦] ، وفي موضع آخر يورد هذا البيت لمهيار الديلمي :

وجـاد عـلـى الـعـلات والـعـام أشـهـب

بـاحـمـر مـن مـال الـرحـال وأسـود

ويعلق عليه قائلاً : «العام ، وفي نسخة : الدهر»[٢٧] .

وفي باب الرثاء يورد قصيدة مهيار في رثاء ابن نباتة السعدي . ويلفت النظر أن محققي ديوان مهيار - الذي طبع في دار الكتب المصرية ابتداءً من سنة ١٩٢٥ أي بعد نشر مختارات البارودي بنحو ربع قرن - يوردون هذه الأبيات في جملة القصيدة :

غـدرت بـك الأيـام بـعـد وثـيـقـة

كـرب الـعـراقـي حـبلـهـا المـفـتـول

أفـلـم يـرعـهـا مـنـك نـفـس حـرة

كـنـت الـوحـيـد بـهـا وأنـت قـبـيـل

غـنـيـت عـن الآمـال بـاسـتـعـفـافـهـا

ولـكـل صـاحـب حـاجـة تـامـيـل

ثم يعلقون عليها بقولهم : «هذا البيت - الأوسط - ليس في الأصل وقد نقلناه عن مختارات البارودي»[٢٨] . وهكذا نرى أن البارودي قد رجع إلى مخطوطة أخرى لديوان مهيار لم يتح لمحققي الديوان الاطلاع عليها حتى إنهم عدوا المختارات أصلاً آخر يستكملون به نقص ماكان بين أيديهم .

وفي التعليق على هذا البيت الذي أورده البارودي لابن الرومي :

قـل لـلأمـيـر جـرت - عـمـره

فـي غـيـر مـنـقـطـع ولامـتـنـاه

يقول ياقوت المرسي مصحح المختارات والواقف على طبعها : «بياض بالأصل وسببه محو

مايشغله من النسخة المنقول منها الموجودة في الكتبخانة المصرية ، بتسليط يد البلى على بعض كلمات في الصحيفة الأخيرة منها ، وبحثت على سواها فلم يتيسر لي إلا نسخة في كتبخانة الأزهر الشريف ، ولكن وجدتها كالتي بيدي»[٢٩] . وهذا يدل على أن البارودي قد نقل ما اختاره لابن الرومي عن تلك النسخة المخطوطة التي آلت بعد ذلك إلى دار الكتب ، ولعله رجع إلى مخطوطات أخرى ، كما يدل هذا التعليق على أمانة البارودي ودقته في النقل فقد أثبت البيت على مافيه من نقص بغير تصرف ، مع أنه بحكم قدرته الشعرية كان قادراً على استكماله . ومما يستحق الذكر أن ديوان ابن الرومي الذي اختار البارودي منه قدراً كبيراً يصل إلى نحو أربعة آلاف بيت قد ظل مخطوطاً يتهيب الباحثون نشره ، ولهذا فقد اقتصروا على نشر منتخبات منه ، وهو مافعله كامل كيلاني ومحمد شريف سليم بين العشرينيات والثلاثينيات ، إلى أن أقدم على نشره كاملاً الدكتور حسين نصار ومعاونوه منذ سنوات قليلة ، وقد اتخذ هؤلاء من مختارات البارودي كذلك أصلاً يرجعون إليه .

ونلاحظ الأمر نفسه في مختارات البارودي من شعر البحتري ، الذي انتخب منه قدراً يقرب من ثلاثة آلاف وخمسمائة بيت ، إذ صدرت أول طبعة له في الجوائب بالآستانة سنة ١٣٠٠ (١٨٨٢) وهي طبعة سقيمة لم يعتمد عليها البارودي ، فقد كان في غنى عن ذلك برجوعه إلى الأصول المخطوطة . ولم يتم تحقيق ديوان البحتري البالغ الضخامة إلا في سنة ١٩٦٣ بعناية الأستاذ حسن كامل الصيرفي ، وقد سجل الأستاذ الصيرفي أيضاً اعتماده على مختارات البارودي بصفتها أصلاً وثيقاً .[٣٠] كذلك ينص الأستاذ خليل مردم في تحقيقه لديوان ابن حيوس الذي نشره في سنة ١٩٥١ على اعتماده على مختارت البارودي .

ولانطيل بذكر مزيد من الأمثلة ، فهي تكاد تتكرر مع كل شعراء المختارات ، وكثير منهم كان قراء العالم العربي ومثقفوه يجهلون أن لهم دواوين جديرة بأن تعرف ، ولسنا نشك في أن مختارات البارودي هي التي لفتت أنظار الأدباء في الأجيال التالية إلى ضرورة العناية بنشر تراثهم .

وقد كان للبارودي عناية خاصة ببعض هذه الدواوين المجهولة آنذاك في العالم العربي . ويستوقف نظرنا بهذه المناسبة تعليق أورده ياقوت المرسي على المختار من شعر سبط ابن التعاويذي (ت٥٨٤) وكان من الشعراء ذوي الحظوة لدى البارودي حتى إنه اختار له مايقرب من ثلاثة آلاف بيت . يقول ياقوت المرسي :[٣١]

«وقد رتب المنتخب - رحمه الله - هذا الديوان «ديوان ابن التعاويذي» على الحروف

الهجائية ، وعمل له ديباجة قال فيها : وبعد ، فإني طالعت ديوان الشاعر الأديب سبط ابن التعاويذي ، فرأيته سريع البادرة ، مليح النادرة ، حذا في شعره حذو ابن نباته السعدي ، وتمسك بأذيال الشريف الرضي ، ومشى على أثر مهيار الديلمي ، وقد جمع شعره بنفسه وجعله على أربعة فصول : الأول في الخلفاء الراشدين ، والثاني في مدح الأمراء والكبراء والصدور وغيرهم والثالث في مدح بني المظفر بن رئيس الرؤساء ، والرابع في ضروب مختلفة من مراث وزهد وغزل وعتاب وهجاء (كما ذكر ذلك مبسوطاً في خطبة ديوانه) وكل ماجدده بعد جمعه ألحقه به وسماه بالزيادات غير مراع ترتيبه على الحروف ، فكان مختلط الأول بالآخر ، لايكاد المطلع يقف على مايقصده من شعره إلا بتصفح كثير منه على كبر حجمه . فاستحسنت أن أرتبه مع زياداته على الحروف الهجائية ليكون سهل المأخذ قريب المنال ، خدمة لنفسي وتحفة لأبناء جنسي ، ورأيت أن أبتدئ في كل قافية بالمدائح وأردفها بالمراثي وأعقبها بالعتاب وأتبعها بالهجاء وأتمها بالغزل . اهـ من النسخة الموجودة بمكتبته المكتوبة سنة ١٢٩٩ وعلى ظهرها خطه» .

نقلنا هذا النص بطوله لأننا نعدّه وثيقة نادرة لاتمثل لنا ذوق البارودي وماكان يعجبه من الشعر القديم فحسب ، بل كذلك جهده «العلمي» في التعامل مع النصوص الشعرية التي كانت بين يديه ، فإعادة ترتيب ديوان هذا الشاعر على النحو الذي يصفه كاتب البارودي إنما كانت أشبه بمشروع لتحقيقه ونشره لو لا أن الظروف لم تسمح له بذلك . ولنذكر أن التاريخ الذي أتم فيه نسخ الديوان بعد ترتيبه كان في سنة ١٢٩٩ (١٨٨٢) أي وهو في صميم المعركة مع جيش الاحتلال البريطاني وقبل صدور القرار بنفيه بعدة شهور .

ولم يكتف البارودي بالرجوع إلى الأصول المخطوطة لدواوين الشعراء بل استعان كذلك بمصادر أخرى تعينه على التوثق من النصوص وبعدد من شروح الدواوين . فنحن نجده في أحد المواضع يقابل رواية بيت ورد في ديوان السري الرفاء على رواية «يتيمة الدهر» للثعالبي [٣٢] . أما شروح الدواوين فإنه لم يألُ جهداً في الانتفاع من كل ماعرف منها ، وكانت هذه الشروح لاتزال مخطوطة أيضاً . نرى ذلك فيما اختاره من شعر أبي تمام ، فقد أكثر من الإشارة إلى شرح التبريزي [٣٣] . ولنذكر أن هذا الشرح لم ينشر إلا بعد زمن طويل حينما اضطلع به الدكتور عبده عزام في سنة ١٩٥١ . وفي موضع آخر يسجل الاختلاف في رواية بيت للشاعر نفسه بين التبريزي والمرزوقي [٣٤] . ويعلق على بيت لمسلم بن الوليد فيورد نقلاً عن شرح لم يُسَمِّه [٣٥] ، والشرح الوحيد الذي نعرفه لديوان صريع الغواني هو الذي ألفه الطبيخي الأندلسي ونشره سامي الدهان في سنة ١٩٥٤ ، فلعل البارودي قد اطلع عليه مخطوطاً . وفيما اختاره شاعرنا

لأبي نواس يكثر الرجوع إلى شرح حمزة الأصفهاني[٣٦] . أما المتنبي فإنه يعتمد في شرح مااختاره له على ابن جني والمعري والواحدي[٣٧] ، ولسنا نعرف ما إذا كان رجع إلى نسخة مخطوطة من شرح الواحدي أو على الطبعة الألمانية التي أصدرها له المستشرق ديتريصي في سنة ١٨٦٠ . وأما أبو العلاء المعري فقد رجع في المختار من ديوانه «سقط الزند» على شرح «التنوير»[٣٨] .

□ الشروح والتعليقات □

غير أن الشعراء الذين حظوا بشرح دواوينهم من بين شعراء المختارات لايتجاوزون عدداً قليلاً ، هم أبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو تمام والمتنبي وأبو العلاء ، وقد رجع البارودي إلى هذه الشروح كما رأينا ، أما بقية الشعراء فقد كان عليه يضطلع بشرح شعرهم بنفسه ، وهو في هذه الشروح مقتصد يكتفي بجلاء المعنى ، وبتفسير ماغمض فهمه من الألفاظ بغير أن يفيض ويستطرد كما يفعل القدماء إلا حيث يرى ذلك ضرورياً . وهو في الشرح اللغوي يعتمد في الغالب على لسان العرب لابن منظور والقاموس المحيط . ولايرى بأساً في أن يستشهد بأشعار القدماء حينما يرد استعمال غريب فيما ينتخبه . وهكذا تتردد اسماء كثير من شعراء الجاهلية والإسلام في حواشي الكتاب ، ولسنا نحتاج إلى ضرب أمثلة على تلك الشروح فهي منبثة في ثنايا المختارات على طول أجزائها الأربعة .

ولم يكتف البارودي بشرح الألفاظ الغريبة أو إيضاح المعاني التي لاتفهم لأول قراءة ، وإنما قام أيضا بتفسير الألفاظ الأعجمية ، ولنذكر أن البارودي قد أتقن الفارسية والتركية وكان مطلعاً على تراثهما الأدبي ، وكان يعتز بالجمع بين الثقافتين العربية والفارسية ، مما يشهد به قوله في الثناء على جمال الدين الأفغاني[٣٩] .

ألفاظه تُعزى إلى يعرب
وفكره مقتبس من جم

وجم اختزال الجمشيد ، اسم أحد ملوك الفرس القدامى قبل الإسلام ، وهو بفضل هذه المعرفة باللغة الفارسية لايكاد يعرض لفظا منها في شعر المختارات حتى يفسره ، وتكثر هذه الألفاظ في أشعار البغداديين بصفة خاصة ، فهو يشرح لفظ المهرجان الوارد في شعر البحتري[٤٠] ، وألفاظ آيين وشير وشهنشاه الواردة في شعر ابن الرومي[٤١] ، والألفاظ الفارسية الكثيرة التي ترد في شعر مهيار الديلمي ولاسيما في قصيدته في وصف «دار العجائب» وهي دار أحد الكبراء وكانت تشتمل على عدد من الآلات الغريبة والتماثيل المتحركة ، وهي القصيدة التي

مطلعها :[٤٢]

نـديمـي ومـا الـنـاس إلا الـسـكـارى

أدرهـا ودعـنـي غـداً والخـمـارا

كما يفسر اسمي (توران شاه) -وهو لفظ تركي- (وشاذي)- وهو كردي- الواردين في شعر عمارة اليمني[٤٣] . كذلك يبين الأصول الاشتقاقية لبعض الألفاظ الفارسية المعربة مثل مهرق الواردة في شعر صردر[٤٤] وسبج في شعر ابن هانئ[٤٥] والبندق عند سبط ابن التعاويذي[٤٦] والكوسج والمنجنون عند ابن الرومي[٤٧] . ونراه يورد ملاحظات تدل على حسه اللغوي الدقيق مثل قوله في التعليق على لفظ «القصف» -في شعر السري الرفاء- إنه جاء بمعنى اللهو وهو لفظ غير عربي وإن لم يبين لنا من أي اللغات أتى[٤٨] ، وكذلك على لفظ «الواحات» في شعر عُمارة اليمني ، إذ يقول في تواضع : «لاأعرف معناها وأظنها قبطية»[٤٩] . وهو يعني بذلك أن اللفظ غير عربي على الرغم من شيوع استعماله في مصر ، ولكنه لايعرف مصدره على وجه التحقيق ، وهو على حق في اعتقاده أن اللفظ قبطي ، إذ إنه انحدر من اللغة المصرية القديمة وانتقل إلى العربية من خلال القبطية .

وللبارودي تعليقات تاريخية حول بعض الشخصيات أوالأحداث التي تضمنها شعر المختارات ، ورأى أنها ضرورية لتجلية مقاصد الشعراء . ففي معرض التعليق على قصيدة ابن الرومي التي يمدح بها أبا الصقر الشيباني والتي يقول فيها :

قالوا أبو الصقر من شيبان قلت لهم

كلا لعمري ولكن منه شيبان

نراه ينقل عن كتاب «الفخري» لابن طباطبا تحقيقاً لنسب أبي الصقر ومدى صحة اتصال هذا النسب بقبيلة شيبان[٥٠] . وفي موضع آخر من شعر ابن الرومي أيضاً يرد لفظ «الشراة» فيرى من الضروري تفسير اللفظ ، وهو الذي أطلقه الخوارج على أنفسهم لأنهم كما يقولون «شروا أنفسهم - أي باعوها- في طاعة الله بالجنة» ، ويستشهد عليه بأبيات لشعرائهم مثل عمرو بن هبيرة وقطري بن الفجاءة[٥١] . وفي التعليق على بيت المتنبي :

أشمت الخلف بالشراة عداها

وشفى رب فارس من إياد

نجده يبين هذين الحدثين التاريخيين : الأول عن الخوارج وكيف استطاع المهلب بن أبي صفرة تفريق شملهم عن طريق الحيلة ، والثاني حول إيقاع الملك الفارسي سابور ذي الأكتاف

بقبيلة إياد[٥٢] .

وحينما ترد إشارة في شعر الأبيوردي إلى لقب «الشفيع» الذي أطلقه على العباس بن عبدالمطلب (رضه) يوضح خبر هذه الشفاعة وهي استسقاؤه بالناس في عام الرمادة[٥٣] . وكذلك يبين خبر مقتل مالك بن نويرة في حرب الردة بمناسبة إشارة إلى هذا الحدث في شعر السري الرفاء[٥٤] . وهو في كلا التعليقين يعتمد على كتاب «أسد الغابة» لابن الأثير . وقداختار البارودي قصيدة للأرجاني يصف فيها صورة الملك الساساني أبرويز وهو راكب فرسه شبديز وماحوله من التماثيل ، فلايرى بأساً في أن يفصل خبر تلك الصور والتماثيل ناقلاً إياه عن معجم البلدان لياقوت[٥٥] .

ولايدع صاحب المختارات علماًجغرافياً غريباً إلا بيّن موضعه ، كما فعل في التعليق على «الماهات» و «ماوة» و «بصرى» (وهي قرية من قرى بغداد وليست بصرى الشام المعروفة) ، وهي مواضع وردت جميعها في شعر البحتري[٥٦] .

على أن البارودي في كل تعليقاته على النصوص يلزم جانب الإيجاز والاقتصاد ، فلانرى في شروحه استطراداً لاتمس الحاجة إليه . ولانستثني من هذا الحكم إلا ثلاثة مواضع ، أحدها في ذكر أخبار في ترجمة العباس بن الأحنف نقلها عن «معاهد التنصيص» للعباسي . والآخر بمناسبة ورود اسم قرية بصرى البغدادية ، إذا رأى أن يطرف القارئ بأخبار عن شاعر ينتمي إليها هو أبو الحسن محمد بن خلف البصروي وقصيدة له تضمنت كثيراً من الأمثا ل والحكم . والثالث في ذكر أخبارالحسين بن الضحاك الخليع وقصيدة له وذلك بمناسبة معارضة ابن المعتز لهذه القصيدة[٥٧] .

وهناك طائفة أخرى من تعليقات البارودي لعلها أكثر إثارة لاهتمام الباحث بحكم ارتباطها بصفته شاعراً ، ونعني بها ملاحظاته حول مآخذ الشعراء بعضهم عن بعض ، وهي منتشرة على طول المختارات لاتكاد صفحة تخلو منها ، وهو يتتبع هذه المآخذ من شاعر إلى شاعر ، حتى يصل بها أحياناً إلى الشعر الجاهلي ، وهو لايستخدم أبداً مصطلح «السرقة الفنية» وإنما يجري على نهج كثير من النقاد والبلاغيين القدماءفي استخدام مصطلحات مثل «أخذه عن...» أو «ولده من قول...» أو «ينظر إلى بيت...» أو «يشبه قول...» ، ولايكتفي بتسجيل هذه المآخذ ، وإنما يشفع ذلك بحكم نقدي ، فيقول مثلاً «أخذ المعنى عن فلان ولكنه زاده حسناً» أو «وقصر فيه» أو «أساء الأخذ» . وليست كل هذه المآخذ عنده من شعر سابق ، بل يسجل ما أخذ عن آية قرآنية أو حديث شريف أو مثل سائر أو عبارة نثرية . صحيح أن هذه التعليقات ليست

كلها من إنشاء البارودي إذ إن بعضها منقول عن شروح لدواوين كانت مصادره في الاختيار ، ولكن هذه الدواوين كانت قليلة كما سبق أن ذكرنا ، وهي لم تتجاوز دواوين أبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، وقد اعتمد عليها البارودي ونقل الكثير مما ورد فيها حول مآخذ الشعراء ، كما يبدو أنه نقل أيضاً عن بعض كتب النقد القديم وإن لم ينص على تلك الكتب ، غير أنه أورد أيضاً تعليقات كثيرة من هذا النوع ، حول بقية شعراء المختارات ممن لم تعرف لدواوينهم شروح ، وهذه الطائفة من التعليقات هي التي نعتقد أنها من اجتهاد صاحب المختارات ، وأنها لو جمعت وصنفت لأمكن أن نستخلص منها الكثير حول مفهوم البارودي للمعايير الفنية التي تحكم جودة الشعر وقيمته الفنية .

□ مراجعة واستدراكات □

مع اعترافنا بروعة الجهد الذي قام به البارودي ، وبكونه منجزاً رائداً لم يُسبق إليه في عصر نهضتنا الأدبية الحديثة ، فإنه - ككل عمل إنساني - لم يخل من هنات يسيرة لاتعد شيئاً ذا بال إذا قيست بمدى ماوفق فيه شاعرنا الكبير ، غير أن الأمانة تقتضي أن نسجل هذه الهنات حتى يكون القارئ منها على بينة .

ومن هذه الهنات ماسجله ياقوت المرسي «كاتب يد» البارودي ومصحح مختاراته ، وعلينا أن نسجل هنا أن جهد الرجل في تصحيح الكتاب على ضخامته جدير بكل ثناء وتقدير ، وملاحظاته تشهد بمكانه من العلم ، وكان الرجل صديقاً للبارودي وواحداً من مريديه ، ولكن ذلك لم يمنعه - رعاية لحرمة العلم - من أن يستدرك على مؤلف الكتاب عدداً من الأخطاء في بعض المواضع ، وهي ما سوف نعرضه في السطور التالية :

- يورد البارودي في شرحه لأحد أبيات المتنبي هذا البيت لابن الرومي :

فلو حَصَبَتْهم بالفضاء سحابة
لظلّت على هاماتهم تتدحرج

ويعلق الشيخ ياقوت عليه بقوله «كذا في الشرح والذي في نسخة ديوان ابن الرومي التي بيدي «لظل عليهم حصبها يتدحرج»[58] وهو على حق في هذه الملاحظة غير أنه فاته أن يذكر أن هذا البيت نفسه كان ضمن القصيدة التي اختارها البارودي لابن الرومي في رثاء يحيى بن عمر العلوي ، وأن روايته للبيت في ذلك الموضع تتفق مع رواية الديوان التي رجع إليها المصحح[59] فلعل البارودي أثبته في الموضع الأول على سبيل السهو أو الاعتماد على الذاكرة .

- يثبت البارودي فيما اختاره لابن هانئ الأندلسي بيتين في مدح أبي علي جعفر بن فلاح الكتامي أولهما :

كانت مساءلة الركبان تخبرنا

عن جعفرِ بن فلاحٍ أحسنَ الخبر

فيعقب ياقوت المرسي عليهما بقوله : «والناس يروونهما لأبي تمام في القاضي أحمد بن أبي دؤاد ، وهو غلط .اهـ من ابن خلكان وقد تقدما في ذيل ص٢٧ بإبدال (مساءلة) بمحادثة و(تخبرنا) بتخبرني و(جعفر بن فلاح) بأحمد بن علي و(أحسن) بطيب»[٦٠] .

وهو استدراك جيد يفسر اختلاف الرواية واسم الممدوح بين الموضعين .

- في تقديم قصيدة لأبي الحسن التهامي يقول البارودي : «وقال يمدح الأمير أبا سنان غريب بن محمد بن معين»[٦١] فيعلق ياقوت المرسي على ذلك بقوله : «كلمة (معين)... هي كما في الأصل المختار منه ، والذي رأيته بعد الطبع في ابن خلكان في ترجمة الوزير المغربي وابن الأثير (مقن)» [٦٢] . ومصحح المختارات على حق في تصويبه لاسم الممدوح .

- في تقديم قصيدة لابن سنان الخفاجي يذكر البارودي أنها في مدح سعد الدولة أبي الحسن علي بن مقلد بن نصر . فيضيف المصحح في الحاشية : (سعد الدولة) كذا في الأصل المختار منه في عدة مواضع ، والذي في ابن خلكان عند ذكر ترجمة الممدوح (سديد الملك) وعند ذكر ترجمة والده (سديد الدولة) والأمر سهل»[٦٣] . غير أنه لايلبث أن يضيف بعد ذلك بصفحات في تقديم قصيدة أخرى في الممدوح نفسه وقد ورد بلقب «سعد الدولة» أيضاً : «وفي ابن حيوس (ويلقب بسديد الملك سعد الدولة)»[٦٤] . ومن هذا يتبين أن البارودي لم يخطئ في الموضع الأول إذ إن الممدوح كان يحمل اللقبين معاً .

- في الاستشهاد على لفظ «الآيين» وهو من الألفاظ الأعجمية المعربة يورد البارودي نصاً من كتاب الكشاف للزمخشري ، فيصوب ياقوت اسم المرجع قائلاً إن الصواب «حواشي الكشاف» ويحيل على نسخة المطبعة الأميرية بمصر سنة ١٢٨١[٦٥] . وهو على حق في هذا التصويب اليسير .

- كان البارودي قد ضبط لفظ «النيلوفر» بمناسبة وصفين لهذا الضرب من الرياحين للشريف الرضي ومهيار الديلمي ، بكسر النون وضم اللام وفتح الفاء ، ثم أتبع ذلك بقوله إنه كلمة أعجمية مركبة من «نيل» الذي يصبغ به و «فر» اللون واللمعان[٦٦] . فأضاف المصحح

فـي الموضـع الأخير أن القاموس وشارحه ضبطا اللفظ بفتح النون واللام والفاء . والواقع أن ضبط البـارودي هو الصواب ، وقد أعانته عليه معرفته باللغة الفارسية ، وأما تصويب المصحح فلا يعول عليه .

ويورد البارودي قصيدة لابن نباتة السعدي في مدح الخليفة القادر بالله فيها هذا البيت :

تبدلت من حسل ابن ضبة هاشماً

وأيـن مـن الـسـمـر الـطـوال الإل

ثم يشرح البيت فيقول : ضبة هو ابن أد بن طابخة بن إلياس ، الإلال جمع ألة بالفتح والتشديد عود في رأسه شعبتان . ويعقب ياقوت المرسي على لفظ «حسل» فيقول : كذا في النسخة التي بيدي . والذي عدوه في أولاد ضبة هو «باسل» أو «ناسك» فليحرر[٦٧] .

والحقيقة أن البارودي كان أصوب نظراً من مصَحح مختاراته حينما نقل عن الديوان ، فليس ماورد فيه من قول الشاعر «حسل ابن ضبة» خطأ ، ثم إن إبدال لفظ «حسل» بـ «باسل» أو «ناسك» يُخلُّ بالوزن . وذلك لأن ياقوت المرسي لم يدرك المقصود بالبيت ، فالشاعر بعد أن مدح ملوك الَديلم «بختيار بن معز الدولة وصمصام الدولة وعضد الدولة) يفتخر بأنه قد استبدل بمديحهم مديح الخليفة القادر القرشي الهاشمي . وكان الديلم يزعمون أنهم عرب من نسل «باسل» الذي يقولون إنه ابن ضبة بن أد ، فأراد الشاعر أن يعرِّض بهم وأن ينوِّه بأن بني العباس الهاشميين يفوقونهم شرفاً وعلو نسب ، ومن أجل ذلك ذكر «حسل» وهو ولد الضب «الحيوان المعروف» في تورية تهدف إلى السخرية منهم . ومن هذا نرى أن رواية البارودي صحيحة سليمة وتغييرها يؤدي إلى إفساد المعنى والوزن معاً .

ونضيف إلى هذه التصويبات التي قام بها مصحح المختارات عدة ملاحظات عَرَضَت لنا أثناء قراءة المختارات ، وهي لاتتعلق بجوهر الكتاب وإنما ببعض الأسماء والشروح التي ألحق بها المؤلف مختاراته :

- ورد اسم الشاعر العباسي «منصور النميري» في عديد من حواشي الكتاب[٦٨] . وصواب نسبة الشاعر «النمري» لا «النميري» ، فهو ينتسب إلى قبيلة النمر بن قاسط . وكنا نظن ذلك خطأ مطبعياً حتى رأيناه يتكرر بعد ذلك في الكتاب ، فرأينا من الواجب التنبيه إلى هذا التصويب :

- من بين المدائح التي اختارها البارودي لمهيار الديلمي قصيدة توجه بها إلى «الأجل

كمال الملك أبي المعالي بن أيوب» وهي تبدأ بهذا البيت :

أيـدي بـنــي عـبـدالـرحـيـم أبـحـر

أعـذبـهـا الـلــه عـلــى وردها[٦٩]

وصواب الاسم «...بن عبدالرحيم» ، وفي البيت الذي جعله البارودي مستهل قصيدة مهيار دليل على ذلك ، وبنو عبدالرحيم هؤلاء أسرة من وزراء ملوك البويهيين في بغداد أولهم وعميدهم الصاحب أبو القاسم الحسين على بن عبدالرحيم الذي توفى سنة ٤١٦ محبوساً بهيت ، ولمهيار قصيدة في رثائه أوردها البارودي في مختاراته[٧٠] . وقد أعقب ثلاثة أبناء كلهم ولِّيَ الوزارة ، أكبرهم عميد الكفاة أبو سعد محمد ، وأوسطهم كمال الملك أبو المعالي هبة الله ، وهو الذي توجه إليه مهيار بالقصيدة التي أوردنا بيتها الأول ، وأصغرهم زعيم الملك (أو الدين) أبو الحسن علي ، وقد كان جميعهم ممن أكثر مهيار من مديحهم . وفي المختارات نفسها قصائد لمهيار في مدح كل واحد من هؤلاء . أما ماورد في تقديم القصيدة المشار إليها من أنه «أبو المعالي بين أيوب » فيظهر أن الاسم قد اختلط عليه باسم «أبي طالب محمد بن أيوب» كاتب الخليفة القادر بالله ، وكان بدوره ممن اختصهم مهيار بقدر كبير من مدائحه .

- ويتصل بالملاحظة السابقة ماورد في تقديم قصيدة أخرى لمهيار في مدح «أبي المعالي أخي أبي القاسم بن عبدالرحيم»[٧١] وترتيباً على ماذكرناه في الملاحظة السابقة يجب تصويب الاسم ليكون «أبا المعالي بن أبي القاسم...» ، لأخاه .

- يورد البارودي قصيدة لابن هانئ الأندلسي في مدح المعز لدين الله أنشده إياها بالمنصورية ، ويذكر فيها فتح مصر على يد القائد جوهر .

ومطلع القصيدة

تـقول بـنو الـعـباس هـل فُـتِـحت مصرُ

فـقل لـبـنـي الـعـبـاس قـد قُـضِـيَ الأمرُ

ويقول في الحاشية : «المنصورية مدينة بقرب القيروان من نواحي إفريقية ، استحدثها المنصور بن القائم بن المهدي الخارج بالمغرب سنة ٣٣٧»[٧٢] . ويفهم من هذا التعليق أن المنصور باني المدينة أو -جدّه المهدي- هو الخارج بالمغرب . ويبدو أن هناك ألفاظاً سقطت من النص الذي أخذ البارودي عنه هذا التعليق ولعله «استحدثها المنصور... لقتال الخارج بالمغرب...» ، وذلك لأن المنصور والد المعز لدين الله ، كان قد بنى هذه المدينة حينما كان يحكم الحصار على

أبي يزيد مخلد بن كيداد الخارجي الثائر بإفريقية ، وهو الذي لقب بصاحب الحمار ، وإليه ينصرف الوصف بـ «الخارج» المذكور في حاشية البارودي . وبهذا يستقيم السياق .

- والملاحظة الأخيرة حول باب الصفات في المختار من شعر ابن المعتز إذ نجد البارودي ينسب إلى هذا الشاعر الموشحة المشهورة :

أيها الساقي إليك المشتكى

قد دعوناك وإن لم تسمع(٧٣)

وقد وردت هذه الموشحة منسوبة إلى ابن المعتز في بعض نسخ ديوانه المخطوطة وفي بعض كتب الأدب ، غير أن هذه النسبة خاطئة ، فالموشحة أندلسية ، وهي لأبي العلاء بن زهر الإشبيلي ، وزمن تأليفها متأخر كثيراً عن زمن ابن المعتز ، فقد عاش ابن زهر في القرن السادس الهجري . وقد انتقلت هذه النسبة الخاطئة من البارودي إلى كثير من كتب الأدب الحديث ومختاراته . ومن هنا يلزم التصحيح ، والتنبيه على ضرورة استبعاد هذه الموشحة من نتاج ابن المعتز الشعري . وعلى كل حال فإننا نسجل أن هذا هو النص الأندلسي الوحيد في مختارات البارودي ، هذا مادمنا مسلمين بأن ابن هانيء لاينبغي أن يعد أندلسيا ، وإن كان مولده ونشأته الأولى في هذا القطر ، ذلك لأن كل مافاضت به قريحته من نتاج شعري تم على أرض المغرب .

□ البارودي بين مختاراته وشعره □

سبق أن ذكرنا أن مختارات البارودي وشعره وجهان لعملة واحدة ، فإذا كانت المختارات تمثل ذوق البارودي ومفهومه النظري للفن الشعري ، فإن ديوانه هو التطبيق العملي لهذا المفهوم ، حتى يمكن أن نعد شعره امتداداً لتلك المختارات ، مع مراعاة ومسايرة لظروفه الشخصية والبيئة التي درجت فيها حياته .

لقد بدأت موهبة البارودي الشعرية تتفتح وهو في سن الصبا بفضل قراءة غير منظمة لما كان موجوداً في مكتبة أسرته من كتب الأدب ، ولسنا نعرف ما هي هذه الكتب على وجه التحقيق ، ولكنا لانتصور أنها كانت تحتوي على كثير من دواوين الشعر ولا على مصادر أدبية عظيمة القيمة ، ولنذكر أن مصر في ذلك الوقت حديثة العهد بمعرفة الطباعة ، فلم يكن قد نشر من كتب الأدب إلا أقل القليل . أما الفترة التي نعدها أخصب فترات حياة البارودي وأعمقها فعالية في إنضاج موهبته ، فهي تلك السنوات التي قضاها في الآستانة بين سنتي ١٨٥٧

و١٨٦٣ ، وهو بين الثامنة عشرة والرابعة والعشرين . فنحن نعتقد أنه قضى تلك السنوات الست مكباً على دواوين الشعر العربي ، المحفوظة في خزائن حاضرة الخلافة ، ناسخاً ومستنسخاً منها عدداً كبيراً من بينها تلك الدواوين التي سيستخلص منها بعد ذلك مختاراته ، وهو في أثناء ذلك لايكف عن قراءة كل مايقع بين يديه من شعر واستظهار الكثير منه ، على نحو لانظنه أتيح لأديب في عصره . ولكن البارودي لم يكن مجرد قارئ متذوق أو باحث محترف ، بل كان شاعراً تفتحت موهبته منذ صباه المبكر ، فكان يتخذ من تلك الأشعار القديمة نماذج يحتذيها فيما ينظمه .

ونحن نجد في ديوان البارودي الذي جمعه بنفسه قصائد نُصَّ على أنه قالها في صباه أو قدَّم لها بقوله «يروض القول» أو «على طريقة العرب» أو «ينظم قول أعرابي» . غير أن النماذج التي يحتذيها البارودي ليست من الشعر الجاهلي أو من الشعر البدوي الإسلامي ، بل هي من نتاج شعراء حضريين تمثلوا الجو البدوي فأعادوا صياغته ولاءموا بينه وبين حياتهم في الحواضر ، وهو مانراه في شعر أبي تمام والبحتري والمتنبي ، ويبلغ هذا الأسلوب قمة اكتماله في شعر الشريف الرضي ومعاصريه وتلاميذه مثل ابن نباتة السعدي ومهيار الديلمي . وأصبح النموذج الشعري الذي أبدعه هؤلاء الشعراء وهو مزيج من استرجاع الصور البدوية والتعبير عن البيئات الحضرية التي كانوا يعيشون فيها هو المثال المحتذى لدى عدد من شعراء العصور التالية ، ولاسيما أولئك الذين آثروا الابتعاد عن التعبد بالزخارف البديعية المغرقة في التكلف ، والتي كانت تفضي بالأدب إلى طريق الجمود والتحجر ، لعل من خير النماذج التي يتمثل فيها هذا الأسلوب في القرن السادس الهجري ، هو مايقدمه الشاعر البغدادي سبط بن التعاويذي ، الذي كان أكثر شعراء عصره حفاظاً على تلك التقاليد «البغدادية» الموروثة عن الشريف الرضي ومهيار .

وقد أدمن البارودي قراءة هؤلاء الشعراء ورأى في شعرهم مايستحق أن يُقدَّم لمعاصريه حتى يرتقي بالذوق الأدبي ويبرأ من التهافت والترهل اللذين كانا قد غلبا على الأدب في عصره . ومن هنا كان إقباله على جمع تلك المختارات التي كان هدفه من تقديمها إلى القراء «خدمة لنفسي ، وتحفة لأبناء جنسي» على حد قوله بين يدي ماقام به من جهد في إعداد ديوان سبط بن التعاويذي الذي كان يهم بنشره .

هذا الهدف هو الذي حمل البارودي على تقديم مختاراته من نتاج هؤلاء الشعراء الثلاثين ، الذين يجمع بينهم اتجاه متقارب في الشعر ، هو التجديد الذي يسمح به طابع الشعر العربي ، والالتفات إلى المعاني بحيث لايضحِّي بها في سبيل التهافت على المحسنات اللفظية

الشكلية . هذا مع الاختلاف بين مناحي هؤلاء الشعراء ، فمنهم الذي يغوص على المعاني الغريبة والاستعارات البديعة مثل أبي تمام ، ومنهم المجدد في موضوعات الشعر وأوزانه مثل أبي نواس ، ومنهم المغرم بالتصوير الذي يستثير الحواس كالبحتري ، ومنهم العاطفي الرقيق المهوِّم في عالم من الأحلام مثل الشريف الرضي ومهيار ، ومنهم المولد للمعاني المستقصي لها إلى آخر حدودها مثل ابن الرومي ، ومنهم المتأمل لأسرار الحياة والموت والمجتمع مثل المتنبي وأبي العلاء .

أما إبداع البارودي فقد سار في خط مواز لهذا الخط الذي انتهجه في مختاراته ، وكانت البداية تلك القصائد والقطع التي ينص في تقديمها على أنه كان «يروض بها الشعر» ، ونرى فيها محاكاة لتلك النماذج التي أدمن قراءتها واستظهارها كما نرى في هذه القصيدة التي استهلها بقوله :(٧٤)

تولى الصِّبا عني فكيف أعيده

وقد سار في وادي الفناء بريده

وهي قصيدة يبدو عليها طابع المحاكاة منذ البداية في هذا البكاء على الشباب مع أنه نظم هذا الشعر وهو في غضاضة الصبا ، ولعله أراد أن يوهمنا بالابتكار في تلك الاستعارة الغريبة : استعارة «البريد» للشباب الذاهب ، ولكنها تبدو لنا بعيدة عن التوفيق .

غير أن القصيدة في جملتها نموذج لإحكام المحاكاة وبراعة التقليد ، حتى لو أننا نسبنا كثيراً من أبياتها للشريف الرضي لجازت هذه النسبة لدى كثير من القراء . ولنقرأ مثلاً هذه الأبيات التي يعبر فيها عن حنينه إلى معاهد حبه القديم في «وادي النقا» :

أحن إلى وادي النقا ويسرني

على بعده أن تستهل سعوده

وأصدقه ودي وإن كنت عالما

بأن النقا لم يدْنُ مني بعيده

معاني هوى تجري بدمعي وهاده

وتشرق من نيران قلبي نجوده

تضن بإهداء السلام ظباؤه

وتكرم مثوى الطارقين أسوده

تساهم فيه الحسن والبأس فاستوت

ضراغمه عند اللقاء وغيده

ويصل ذلك الحنين بالحديث عن تلك الحبيبة البدوية التي لايخرج في وصفها عما هو معتاد في الشعر العباسي ، الذي يسترجع صور البادية ونسائها اللاتي يرى أولئك الشعراء مثلهم الأعلى في الجمال :

وفي الحي ظبي إن ترنَّمْتُ باسمه
تنمر واشيه وهاج حسوده

تهيم به أستاره وخدوره
وتعشقه أقراطه وعقوده

تأنق فيه الحسن فامتد فرعه
إلى قدميه واستدارت نهوده

فللمسك رياه وللبان قده
وللورد خداه وللظبي جيده

وينتقل من هذه المقدمة الغزلية للفخر بنفسه وبمواقفه في معتركات الحرب :

وتحت جناح الدرع مني ابن فتكة
معودة ألا تحط لبوده

إذا حركته همة نحو غاية
تسامى إليها في رعيل يقوده

ومعترك للخيل في جنباته
صهيل يهد الراسيات وئيده

....

تقحمته والرمح صديان ينتحي
نطاف الكلى والموت يمضي وعيده

فما كنت إلا الغيث طارت بروقه
وماكنت إلا الرعد دوى هديده

على أننا نسجل أن البارودي في تمدحه بمواقفه في مشاهد القتال لم يكن مجرد مقلد يحاكي النماذج الحماسية القديمة ، بل كان يصور واقعاً عاشه ، فقد كان إلى جانب موهبته الشعرية الفذة رجل سيف ومحارباً شجاعاً ، شهدت القيادات العسكرية بحسن بلائه في الحروب التي خاضها في جزيرة إقريطش (كريت) وفي الحرب الروسية التركية ، فحديثه إذن عن

مشاهد القتال واستبساله في خوض غمارها ليس من قبيل المحاكاة التي يتخيل فيها الشاعر المقلد بطولات مصطنعة ، وهنا نرى كيف يلتقي في شعر البارودي احتذاء النماذج القديمة بتصوير الواقع الحي . ولهذا فينبغي أن نحمل على محمل الجد قول البارودي في هذه القصيدة نفسها :

أنا الرجل المشفوع بالفعل قوله
إذا ما عقيد القوم رثت عقوده
تعودت صدق القول حتى لو انني
تكلفت قولاً غيره لا أجيده

ونرى مثل ذلك في قصيدة أخرى للبارودي يبدو أنه عارض بها الشريف الرضي مطلعها :(٧٥)

سواي بتحنان الأغاريد يطرب
وغيري باللذات يلهو ويعجب

وهو بعد مقدمة في الفخر بشجاعته في ميادين القتال على النحو الذي رأيناه في القصيدة السابقة ، ينتقل هذه المرة إلى وصف مشهد من مشاهد الصيد أعقبه مجلس شراب :

وفتيان لهو قد دعوت وللكرى
خباء بأهداب الجفون مطنب
إلى مربع يجري النسيم خلاله
ببشر الخزامى والندى يتصبب

....

فبينا نرود الأرض بالعين إذ رأى
ربيئتنا سرباً فقال: ألا اركبوا
فقمنا إلى خيل كأن متونها
من الضمر خوط الضيمران المشذب
فلما انتهينا حيث أخبر أطلقت
بزاة وجالت في المقاود أكلب
فما كان إلا لفتة الجيد أن غلت
قدور وفار اللحم وانفض مأرب

وهو وصف يذكرنا بمشاهد الصيد عند القدماء : من زهير بن أبي سلمى إلى طرديات أبي نواس وابن المعتز ، غير أنه ينبغي أن نستبعد هنا فكرة مجرد التقليد للشعر القديم ، فقد كان الشاعر يصور مشهداً حقيقياً عاشه في الريف الإنجليزي ، حينما دعي مع مجموعة من الضباط المصريين إلى رحلة صيد أعقبتها وليمة في دار مضيفهم النبيل الإنجليزي ، وكان البارودي قد أوفد في بعثة من الضباط في سنة ١٨٦٣ (وعمره آنذاك أربع وعشرون سنة) إلى فرنسا ثم إنجلترا لدراسة النظم العسكرية هناك . فالقصيدة إذن حصيلة تجربة حقيقية عاشها الشاعر ، غير أننا نلاحظ فيها كيف تتداخل صور هذه التجربة بالصور الموروثة عن الشعر القديم ، حتى في بعض تعابيرها الغريبة مثل وصف الخيل الضامرة وتشبيهها بأغصان الضيمران وهو الريحان البري .

وهكذا نرى البارودي دائماً في إبداعه الشعري حتى في هذه المرحلة المبكرة التي كان «يروض فيها القول» أو يعارض أحد الشعراء القدماء ناظماً «على طريقة العرب» «لايخلو أبداً من الحديث عن تجربة شخصية عاشها وانفعل بها . ونذكر على سبيل المثال قصيدة أخرى كانت من شعر صباه يفتتحها بقوله[٧٦] :

بقوة العلم تقوى شوكة الامم

فالحكم في الدهر منسوب إلى القلم

وهو افتتاح تقريري يصله بالحديث عن فضل العلم وأثره في رقي الأمم على نحو فيه كثير من السذاجة ، غير أننا لانمضي في القصيدة حتى تستوقف نظرنا هذه الأبيات التي يودعها تأملاته حول الأهرام وأبي الهول :

فانظر إلى الهرمين الماثلين تجد

غرائباً لاتراها النفس في الحُلُم

صرحان مادارت الأفلاك منذ جرت

على نظيرهما في الشكل والعِظَم

تضمنا حِكَماً بادت مصادرها

لكنها بقيت نقشاً على رضم

قوم طوتهم يد الأيام فانقرضوا

وذكرُهُم لم يزل حياً على القدم

فكم بها صور كادت تخاطبنا

جهراً بغير لسان ناطق وفم

تتلو «لهرمس» آيات تدل على
فضل عميم ومجد باذخ القدم
آيات فخر تجلى نورها فغدت
مذكورة بلسان العرب والعجم
ولاح بينهما «بلهيب» متجها
للشرق يلحظ مجرى النيل من أمم
كأنه رابض للوثب منتظر
فريسة فهو يرعاها ولم ينم
رمز يدل على أن العلوم إذا
عمت بمصر نزت من وهدة العدم(٧٧)

وهي تأملات لانرى فيها شيئاً خارقاً للعادة من ناحية الجودة الفنية ، ولكنها على كل حال تستكثر على صبي كان «يروض القول» ، فلسنا نجد شاعراً من بني جيله يلتفت إلى مثلها ، بل إننا نظنها هي التي أوحت لشوقي قصيدته الطويلة في أبي الهول التي مطلعها :

أبا الهول طال عليك العُصُر
وبُلِّغْتَ في الأرض أقصى العُمُر

وللبارودي معارضات لبعض الشعراء القدماء : للنابغة الذبياني ولأبي نواس والبحتري والمتنبي وابن النبيه ، ولكنها كانت من قبيل «رياضة القول» فما نظمه على الأرجح في مقتبل حياته ، وإن كان بعضها مما قاله في سنوات نضجه مثل قصيدته في مديح الرسول ﷺ معارضاً بردة البوصيري . فهو لم يسرف في هذا اللون من النظم إسراف شوقي الذي ألح عليه حتى آخر سنوات حياته . ومعارضة الشعراء السابقين مغامرة ليست دائماً مأمونة العقبى ، لأن الشاعر المعارض يقيد نفسه بقيود كان الشاعر السابق منها طليقاً حرّاً . على أن البارودي اختار لنفسه قيوداً أخرى حينما ساقه إعجابه بأبي العلاء إلى نظم عدد ليس بالقليل من اللزوميات . غير أن لزومياته تختلف عما أنشأه المعري في أنها تتناول العديد من الموضوعات ، ففيها خمريات ومقطوعات غزلية ووصفية وهجاء وشكوى إلى جوار الشعر الزهدي والمواعظ والتأمل شبه الفلسفي . وقد أدى به النظم على هذا النهج إلى الاعتساف واصطناع لغة يكثر فيها الغريب الحوشي من الألفاظ المعجمية ، وليس ذلك أمراً مستغرباً ، فالقافية الموحدة على حرف روي واحد كثيراً ما كانت قيداً يحمل الشاعر على التكلف فما الظن بالتقيد بحرفين . ولعل البارودي

أراد بهذه اللزوميات أن يثبت اقتداره ومعرفته الواسعة بغريب اللغة ، ولكنه لم يكن موفقاً في أكثر هذه المقطوعات ، وإن سلم له بعضها مما أودعه تأملات حول أسرار الكون ومصير الإنسان مثل مقطوعته في الروح بعد مفارقتها الجسد(٧٨) :

بلغتِ مداكِ من أرَبٍ فسيحي
فأنتِ اليومَ في جو فسيحِ

أو في سر الحياة والموت وحيرة الإنسان بينهما(٧٩) :

لأمرٍ ما تحيَّرت العقولُ
فهل تدري الخلائقُ ماتقولُ

ولعل هذه المقطوعات هي التي بدا فيها بشكل أوضح تأثره بأبي العلاء ، وهي تعد أجود ماقاله في هذا الضرب من النظم .

على أن أجلى مظهر لتأثر البارودي بحصيلته من قراءاته للشعر القديم التي أودع خلاصتها في مختاراته ، هو مزجه بين تصوير تجاربه الشخصية في حياته ، وذلك الجو البدوي الصحراوي ، في تداخل بين الحقيقة والأحلام . وقد عمقت تجربة المنفى هذه المشاعر المتشابكة في نفسه ، فهو ينظر إلى ماضيه في مصر حيث قضى زهرة الشباب : فتى مرموقاً تشخص إليه الأبصار في إعجاب ، فهو القائد العسكري المشهود بشجاعته ، والسياسي الذي بلغ أعلى المناصب في الدولة ، وهو مع ذلك مقبل على مُتَع الحياة له مغامراته الغرامية مع فتيات «حلوان» ومجالسه الجادة واللاهية التي كان له فيها مركز الصدارة ، فيغلبه الحنين إلى هذا الماضي وتختلط صوره المذهبة بالرؤى التي كان الشعراء العباسيون يستحضرون فيها أجواء البادية ، على نحو مانرى في قصيدته التي يذكر فيها وداعه للوطن في طريقه إلى المنفى(٧٩) :

ولما وقفنا للوداع وأسبلت
مدامعنا فوق الترائب كالمُزْن

اهبْت بصبري أن يعود فعزَّني
وناديت حِلْمي أن يثوبَ فلم يُغن

ولم تمض إلا خطرة ثم أقلعت
بنا عن شطوط الحي أجنحة السُّفْن

فكم مهجةٍ من زفرة الوجْد في لظىً
وكم مقلةٍ من غزْرة الدمع في دجْن

وهو يذكر ماشهدته أيام مقامه الأخيرة في مصر ، مما نغَّص عليه حياته من مؤامرات ودسائس ، انتهت بفشل مشروعه القومي ، فيؤثر الهروب إلى جو البادية الطليق الحر الذي لم تلوثه حياة المدينة ، وماتعود الناس عليه من ضعة ونفاق وإخلاد إلى الذل :

فإن لم تجد في المدن ماشئت منِ قرى
فأَصْحر فإن البيد خير من المُدْن
صحارٍ يعيش المرء فيها بسيفه
شديد الحميا غير مفض على دمن

....

لعمري لكوخ من ثمام بتلعة
أحب إلى قلبي من البيت ذي الكن
وأطرب من ديك يصيح بكُوَّة
أراكية تدعو هديلاً على غصن
وأحسن من دار وخيم هواؤها
مبيتك من بحبوحة القاع في صحن
ترى كل شيء نصب عينيك ماثلاً
كأنك من دنياك في جنتي عَدْن

....

فتلك لعمري عيشة بدوية
موطاة الأكناف راسخة الركن

والمواضع البدوية التي تتردد في شعر البارودي والتي يبدو مقلداً فيها للشعراء العباسيين الذين كانوا يسترجعون فيها ماضي الحياة في الصحراء العربية ليست في الحقيقة عند شاعرنا إلا رموزاً لمصر ومعاهده فيها . فهو يقول في قصيدة له في منفاه بسرنديب معبراً عن شوقه للوطن[٨٠] :

أعائدٌ بك ياريحانةُ الزمنُ
فيلتقي الجفن بعد البين والوسنُ
أشتاق رجعة أيامي بكاظمة
ومابي الدار لولا الأهل والسكنُ

فكاظمة التي طالما تغنى بها الشريف الرضي ومهيار ليست هنا إلا رمزاً لمصر التي تختلط ذكريات البارودي في ربوعها بمشاهدها البدوية . وفي قصيدة أخرى يقول[٨١] :

ياصاح لابصرت ماصنع الهوى
باخيك يوم تفرُّقِ الأظعانِ
يوم فقدت الحلم فيه وشفني
وله أصاب جوانحي فرماني
ولقد حننت لبارق شخصت له
منا العيون بابرق الحنان

ومن جديد نرى هنا رمز ذلك الموضع في البادية النجدية ، ولكننا نسجل هنا أيضاً اختياره للاسم ، فالأبرق توحي لنا بنيته بالبرق الذي يذكره سطوعه بوطنه البعيد ، والحنان مشتق من الحنين الذي كان يسيطر على مشاعره .

البارودي في كل ذلك ليس مجرد ناقل أو مقلد ، وإنما تشبع بهذا الجو البدوي الذي تمثله بفضل قراءاته للشعر القديم ، حتى اختلطت في ذهنه صور الحياة البدوية بواقعة الحضري الذي كان يعيشه ، وهو يعبر عن ذلك في قصيدة من شعره المبكر نظمها في سنة ١٨٦٣[٨٢] :

وإليك من حوك اللسان حبيرة
يغنيك رونقها عن التشبيب
حضرية الأنفاس إلا أنها
بدوية في الطبع والتركيب

فهو على الرغم مما يبدو في الظاهر على شعره من أنه «بدوي الطبع والتركيب» ، لاينفصل أبداً عن بيئته ، ولاينفك مصوراً حياته ولحظات سعادته وشقائه ومشاعره ، خلال كل تلك اللحظات ، تصويراً قل أن نجد له مثيلاً بين معاصريه في صدقه . فهو لم يبعد عن الحقيقة حينما قال[٨٣] :

فانظر لقولي تجد نفسي مصورة
في صفحتيه فقولي خطُّ تمثالي

وهذه الحقيقة هي التي تنبه إليها العقاد في دراسته للبارودي حينما قال[٨٤] : «موضع التفوق البارز في شعر البارودي أنه قد ارتقى في التعبير عن الشخصية هذا المرتقى الرفيع في عهد كان حَسْب الشاعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة ليحسب من المتفوقين البارزين» .

وأضاف بعد ذلك وهو يقارن بينه وبين شوقي الذي يعد زعيم المذهب الإحيائي «الكلاسيكي» في الشعر[٨٥] : «في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لاتتبين لمحة من الملامح ، ولاقسمة من القسمات التي يتميز بها إنسان بين سائر الناس» . وقد يكون في حكم العقاد بعض المبالغة ولكنه فيما نرى مصيب في جوهره .

وربما دلنا على ذلك قلة شعر المناسبات في شعر البارودي ، فشعر المديح وهو الذي استغرق كثيراً من شعر المناسبات لدى شوقي وحافظ ، لايكاد يمثل إلا نسبة ضئيلة في ديوان البارودي لاتتجاوز بضع قصائد...

ومن ناحية أخرى ، يجدرُ بنا أن ننبه إلى حقيقة قد تبدو غريبة في نظر الباحثين ، فقد اعتاد الكثيرون منهم أن يعدوا البارودي – بصفته رائد مذهب إحياء التراث – ممثلاً للاتجاه التقليدي في الشعر ، وهو اتجاه الجيل التالي له من أمثال شوقي وحافظ ومحمد عبدالمطلب وأمثالهم ، على حين يذكرون أن الاتجاه «الرومانسي» الذي كان رد فعل لذلك الاتجاه ، هو الذي حمل لواءه العقاد والمازني وشكري عند البعض ، وشعراء مدرسة أبوللو عند البعض الآخر . ومع ذلك فإننا لو تأملنا شعر البارودي ، لرأينا فيه إلى جانب اعتداده بالتراث والتقاليد الشعرية القديمة بذرة هذا الاتجاه «الرومانسي» . نرى مظاهر لذلك في شعره الذي عبر فيه بصدق عن حياته . بكل أحداثها وتفاصيلها وعلى نحو من الخصوصية ، لايصبح فيه صوت الشاعر مجرد تعبير عن صوت الجماعة ، أو صوت فئة معينة من فئاتها ، وهذا هو مادعاه العقاد «شعر الشخصية» ، ونرى ذلك أيضاً في تعبيره عن حبه لجو البادية وبيئتها البسيطة والنفور من حياة المدينة ، مما ضربْنا عليه بعض الأمثلة . وقد كان من أهم ملامح الرومانسية الأوربية عندما ظهرت بصفتها رد فعل للمذهب الكلاسيكي : الاعتداد بذاتية الشاعر والدعوة إلى العودة إلى بساطة الطبيعة ، وهما ملمحان نراهما بوضوح في شعر البارودي أكثر مما يبدوان لدى من تلاه من الإحيائيين . هذا وإن كانت الرومانسية التي نعنيها عند البارودي وفي الشعر العربي بوجه خاص ، لها سماتها الخاصة التي لاتتطابق بالضرورة مع مفهومها – أو بتعبير أصح مفاهيمها الأوربية .

□ مختارات البارودي والبيئة الأدبية العربية □

كان تمام طبع المجلدات الأربعة من مختارات البارودي في سنة ١٩١١ ، بعد وفاته بسبع سنوات ، وبهذه المنتخبات وضع البارودي في متناول أيدي المشتغلين بالأدب والشعر خاصة نماذج كان معظمْها مجهولاً من قبل ، حتى الشعراء المشهورون مثل أبي نواس والبحتري والمتنبي وأبي العلاء كان شعرهم متداولاً في طبعات تفتقر إلى التحقيق العلمي السليم ، ولذلك كان

لكتاب البارودي قبول عظيم لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . وربما دل على ذلك ماعلق به بعض الأدباء على المختارات من تقريظ ، نذكر منه ؛ ماذيل به الشاعر إسماعيل صبري طبعة المختارات من أبيات يقول فيها[٨٦] :

ياطالب الدر بحر الشعر ثم فقِفِ
هذي مغاوصه ملأى من الدرر
أوتيت سؤلك فاقرأ ماتخيره
من خالد الشعر «سامي» خالدُ الأثر
نعم الكتاب وما أمست صحائفه
وأصبحت تهب الأيام من غُرر
خذ ماحواه وأغفل ماتجنبه
واستغن عن عاطل الأوراق بالثمر

ونجد مثل هذا التقريظ في الصفحات التي ألحقت بآخر المختارات بقلم الشيخ محمد رشيد رضا تلميذ الإمام محمد عبده ، وفيها يقول بعد أن تحدث عما أصاب الأدب العربي من تخلف بسبب الجهل بلغتنا وآدابها وأشعارها[٨٨] : «..... وأتى علينا حين من الدهر لايبالي جماهير المتعلمين منا بالموجود ، ولايبحثون عن المفقود ، حتى كانت النهضة الأدبية العلمية الحاضرة ، وطفق الناس ينشرون آثار السلف ، كما ينشدون ماجدده الخلف ، حتى أثروا بمالديهم من كسب وميراث ، فتكاثرت الظباء على خراش ، وضاقت الأوقات عن النظر في كلماينشر ، واشتدت الحاجة إلى اختيار أحسن ما يروى منه ويؤثر» . ونظن أن الشيخ رشيد رضا قد بالغ كثيراً في حديثه عن كثرة مانشر من الآثار الشعرية الماضية ، حتى مست الحاجة «إلى اختيار أحسن مايروى منها ويؤثر» على حد قوله ، فقد بقيت دواوين كثيرة حتى بعد نشر المختارات مجهولة أو مخطوطة . ولهذا فقد ظلت مختارات البارودي هي المصدر الأساسي ، الذي يطلع من خلاله المشتغلون على تلك الدواوين . وقد سبق أن أشرنا إلى أن من بين تلك التي انتخب منها البارودي مختاراته مالم يطبع إلا في الستينيات أو السبعينيات من هذا القرن ، بل بينها مالايزال مخطوطاً حتى اليوم .

وليس هناك شك في أن الجيل التالي للبارودي من الشعراء الإحيائيين مثل حافظ وشوقي وإسماعيل صبري ، قد انتفعوا من المختارات كما انتفعوا من شعر البارودي نفسه ، وقد اعترف بذلك بعضهم مثل حافظ وإسماعيل صبري وخليل مطران ومصطفى صادق الرافعي ، وكان

هؤلاء يترددون على مجلسه بعد عودته من المنفى ، ومن بين الأدباء العرب الذين اعترفوا بفضله شكيب أرسلان الذي جرت بينه وبين البارودي مراسلات شعرية ، ويدهشنا بهذه المناسبة أن شوقي الذي صار إليه لواء الشعر بعد البارودي ، لم يشر إلى دوره لاشاعراً ولامنتخباً للشعر . ولعل ذلك راجع لمساهمة البارودي في الثورة العرابية ، وقد كان شوقي بحكم صلته بالقصر معادياً أشد العداوة لعرابي حتى إنه «استقبله» عند عودته من المنفى بثلاث قصائد يهجوه فيها أعنف الهجاء .

وعلى كل حال فليس هناك من ينكر دور البارودي في تجديد الشعر العربي الحديث سواء بما قدمه من إبداع ، أو بما أتحف به قراء العربية من هذه المختارات التي كانت أعظم حافز على إعادة النظر في تراثنا الشعري القديم .

لقد أوشك قرن من الزمان أن يمضي منذ وفاة البارودي ، ومع ذلك فإن أثره في إحياء الشعر العربي مازال حيا في أذهان أدباء العالم العربي حتى اليوم ، وكأن البارودي كان على ثقة من ذلك حينما قال متحدثاً عما خلفه من تراث :

سيبقى به ذكرى على الدهر خالداً

وذكر الفتى بعد الممات خلوده

□ حواشي الدراسة □

١ - الوسيلة الأدبية ، وشعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي للعقاد ، الطبعة الثالثة ١٩٦٥ ، ص١٢٦ .

٢ - ديوان البارودي ، بتحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف ٣/ ١٩٥-١٩٧ .

٣ - ديوان المثقب العبدي ، نشر معهد المخطوطات بالجامعة العربية ، مقدمة الديوان .

٤ - المختارات ٤/ ٤٨٤ .

٥ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي الطبعة الثالثة سنة ١٩٦٥ ، ص١٢٦ ، ونعتقد أن البارودي كان له دور كذلك في جمع الكتب المودعة في المساجد وضمها إلى المكتبة الخديوية أثناء ولايته لوزارة الأوقاف .

٦ - شعراء مصر ، ص١٢٦ .

٧ - حافظ وشوقي ، ص٢٠٥ - ٢٠٦ .

٨ - الديوان ، ص١٤ ، وانظر بحثنا «الأندلس في شعر شوقي ونثره» في مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢ ، ص٢١٤-٢١٥ .

٩ - مقدمة المختارات ، ١/ ٣ .

١٠ - ديوان البارودي ، ١/ ٥٦ .

١١ - ديوان البارودي ، ٣/ ٥٣١ .

١٢ - الديوان ، ٢/ ٢٤٠ .

١٣ - المختارات ، ٤/ ٤١٧ .

١٤ - المختارات ، ٤/ ٤٣٧ .

١٥ - المختارات ، ٤/ ٤٣٩ .

١٦ - المختارات ، ٤/ ٤٤٤ .

١٧ - المختارات ، ٤/ ٤٤٥ .

١٨ - المختارات ، ٤/ ٤٤٦ - ٤٤٧ .

١٩ - المختارات ، ٤/ ٤٥٣ .

٢٠ - ديوان البارودي ، ١/ ١٦٤ .

٢١ - المختارات ، ١/ ٣ .

٢٢ - ديوان البارودي ، ٣/ ٤٨٥ - ٥٠٦ .

٢٣ - الديوان ، ٣/ ٤٢٩ - ٤٣١ .

٢٤ - الديوان ، ١/ ٢٧٤ - ٢٧٥ .

٢٥ - المختارات ، ١/ ٢٧٨ .

٢٦ - المختارات ، ٢/ ٨٠ ، ونلاحظ أن ديوان أبي فراس لم ينشر إلا في سنة ١٩٤٤ بعناية الأستاذ سامي الدهان .

٢٧ - المختارات ، ٢/ ٣٠٢ .

٢٨ - ديوان مهيار الديلمي ، ط . دار الكتب المصرية ٣/ ٥٥ ، والبيت موجود في المختارات ٣/ ٤٠٣ . ونلاحظ أن ديوان مهيار ظل مخطوطا حتى سنة ١٣١٤هـ . (١٨٩٦) حينما نشر في بيروت الجزء الأول منه حتى نهاية قافية الدال في طبعة مليئة بالتحريف والأخطاء ، ولم يستمر طبع بقية أجزائه ، ثم أعادت دار

الكتب المصرية نشره كاملاً في أربعة أجزاء بين سنتي ١٩٢٥و١٩٢٩ ، في طبعة أنيقة ، إلا أنها لاتخلو بدورها من التحريف وإن كانت أجود تحقيقاً من الطبعة السابقة .

٢٩ - المختارات ، ١/ ٤١٩ .

٣٠ - انظر مقدمة الجزء الأول من ديوان البحتري ، وكذلك الديوان ص ٩٥٠ و ٢٠٨٠ ، وفي هذا الموضع الأخير يسجل محقق الديوان أن البارودي رجع فيما يظهر إلى نسخة مخطوطة غير معروفة .

٣١ - المختارات ١/ ١٠٣ .

٣٢ - المختارات ، ٢/ ١٢١ .

٣٣ - المختارات ، ١/ ٢٠ ، ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٢ ، ٢١١ ؛ ٤/ ٢١٩ .

٣٤ - المختارات ، ١/ ١٨٨ .

٣٥ - المختارات ، ٤/ ٢١٤ .

٣٦ - المختارات ، ٤/ ٥ ، ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٧ .

٣٧ - المختارات ٢ / ٢ ، ٣٩ ، ٥٦ - ٥٧ ؛ ٣/ ٣٣٠ .

٣٨ - المختارات ٢/ ٣٦٢ .

٣٩ - ديوان البارودي ٣/ ٥٥٧ .

٤٠ - المختارات ، ١/ ٢٦٥ .

٤١ - المختارات ، ١/ ٤١٢ ؛ ٢/ ٣٤٦ ؛ ١/ ٣٩١ على التوالي .

٤٢ - المختارات ، ٤/ ١٤٩ - ١٥٤ .

٤٣ - المختارات ، ٣/ ١٩٢ .

٤٤ - المختارات ، ٢/ ٣٦٦ .

٤٥ - المختارات ، ٤/ ١١٤ .

٤٦ - المختارات ، ٤/ ١٨٠ .

٤٧ - المختارات ، ٤/ ٤٢٢ و ١/ ٤٠٧ على التوالي .

٤٨ - المختارات ، ٤/ ١١٥ .

٤٩ - المختارت ، ٣/ ١٩٠ .

٥٠ - المختارات ، ١/ ٤٠٢ .

٥١ - المختارات ، ١/ ٣٩٣ .

٥٢ - المختارات ، ١/ ٣٧ .

٥٣ - المختارات ، ٣/ ١٥٢ .

٥٤ - المختارات ، ٤/ ١٣٤ .

٥٥ - المختارات ، ٤/ ١٦٦ .

٥٦ - المختارات ، ١/ ٢٦٤ ، ٢٧٨ ؛ ٤/ ٥٠ على التوالي .

٥٧ - المختارات ، ٤/ ١٩٤ ، و٥٠ على التوالي .

٥٨ - المختارات ، ٢/ ٤٩ .

٥٩ - المختارات ، ٣/ ٣٢١ .

٦٠ - المختارات ، ٢/ ٩٩ .

٦١ - المختارات، ٢/ ٢٨٤ .
٦٢ - المختارات، ٢/ ٢٨٩ .
٦٣ - المختارات، ٢/ ٣٧٨ .
٦٤ - المختارات، ٢/ ٣٨٩ .
٦٥ - المختارات، ١/ ٤١٢ .
٦٦ - المختارات، ١/ ١٤١, ١٤٧ .
٦٧ - المختارات، ٢/ ٢٠٢ .
٦٨ - المختارات، ٢/ ١٦، ٣/ ٣٣١، وفي مواضع أخرى عديدة حيث يرد اسم الشاعر .
٦٩ - المختارات، ٢/ ٣٠٣، وهذا الخطأ موجود أيضاً في الديوان المطبوع بدار الكتب (١/ ٣١٦) مما يدل على أن البارودي رجع في نقله إلى نفس المخطوطة التي اعتمد عليها مخققو الديوان .
٧٠ - المختارات، ٣/ ٣٣٩ .
٧١ - المختارات، ٢/ ٣٠٧ .
٧٢ - المختارات، ٢/ ٩٧ .
٧٣ - المختارات، ٤/ ٩٩ .
٧٤ - ديوان البارودي، ١/ ٢٢٤ .
٧٥ - الديوان، ١/ ٨٩ .
٧٦ - الديوان، ٣/ ٢٦١ .
٧٧ - «هرمس» المذكور هو الإسم الإغريقي للمعبود المصري «تحوت» وكان المصريون القدماء يعدونه رسول السماء إلى الأرض يحمل إلى الناس العلم والحكمة، و«بلهيب» هو اسم لأبي الهول .
٧٨ - الديوان، ١/ ١٧٤ .
٧٩ - الديوان، ٣/ ٢٠١ .
٨٠ - الديوان، ٤/ ٥ .
٨١ - الديوان، ٤/ ٥٢ .
٨٢ - الديوان، ٤/ ١٣٦ .
٨٣ - الديوان، ١/ ٩٩ .
٨٤ - الديوان، ٣/ ١١٥ .
٨٥ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص١٤٠ .
٨٦ - نفس المرجع، ص١٥٦ .
٨٧ - المختارات، ٤/ ٤٨٥ .
٨٨ - المختارات، ٤/ ٤٨٨ .

□ دكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور علي الباز على تفضله بقراءة الملخص هذه القراءة الهادئة الرزينة التي كما أعتقد تنزل هذا البحث منزلاً طيباً لدى جميع الإخوة المشاركين ، وفي الحقيقة إن غياب الدكتور مكي ، قد يفرض علينا بعض المسائل التي أود أن أنبه إليها قبل أن يتفضل الأستاذ كمال عمران في تعقيبه ، فبحكم غياب صاحب البحث ، ستقوم رئاسة الجلسة بالرد على بعض المداخلات ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ستعطى الفرصة للمعقب الرئيسي بحكم أنه قد تداخل مع البحث فترة أطول ، وأكثر تأملاً ، سنعطيه الفرصة أيضاً للرد إن شاء أن يرد ، وللدكتور علي الباز أيضاً إن شاء ذلك ، وللبعض بحيث لا يتجاوز ثلاثة معقبين ليتفضلوا بالرد على أي شيء أو على أي مداخلة تناولت ما طرحه الدكتور محمود مكي في ورقته وسأعطي الفرصة الآن للأستاذ كمال عمران .

والأستاذ كمال عمران ولد بمدينة تونس . وهو متخرج في دار المعلمين العليا من كلية الآداب بتونس ويعمل أستاذاً بجامعة تونس الأولى ، كلية الآداب ، ومن مؤلفاته المطبوعة :

- الإبرام والنقض - قراءة في الثقافة الإسلامية .
- التجريب والتجريد في الثقافة الإسلامية .
- محمد بيرم الخامس « وهو من رجال الاصلاح » .
- في الشعر التونسي المعاصر .
- أبوحيان التوحيدي بين الفكر والوجدان « مؤلف مشترك » .
- الترجمة ونظرياتها « مؤلف مشترك » .

وقد شارك في العديد من الملتقيات ، ونشر العديد من البحوث ، ويشرف على أحد الإصدارات المعنية بالدراسات الفكرية في الفكر الإصلاحي التنويري ، وأدعوه ليتفضل بتعقيبــه .

□ تعقيب الدكتور كمال عمـران □*

اضفت دراسة أ .د محمود علي مكي على مختارات البارودي صبغة علمية كشفت عن أغوار لها جليلة ، وكأنها لم تبق فيها شيئاً ولم تذر ، إذ أحاط الدارس المسألة بسياج من القضايا وصفاً وتحليلاً وتعليلا . فالاستفادة من هذا العمل على قدر كبير من الأهمية وإنها تدعو -في نظرنا- إلى إفراد دراسات أطول تستكشف قيمة المختارات وتستنبط منها القراءات والآراء ، لأنها علامة على ذات المتخير ، وعلى العصر الذي ينتمي إليه ، ولما كان صاحب المختارات شاعراً فإن الدراسة تمحض للربط بين الانتخاب من قول الغير والشعر الذاتي ، والوشائج كثيرة بين الجانبين . اختار التعقيب على هذا البحث المتميز أن يركن إلى ملاحظات مرتبة تتآزر لتغذي الصلة بين البارودي ناقدا قارئا -في المختارات- والبارودي شاعراً رائدا لحركة الإحياء في الشعر العربي الحديث . والملاحظات تسأل بتأمل المختارات وتسعى إلى النبش في باطنها بالقدر الذي سنح ؛ لأن مسألة المختارات بحاجة إلى فيض من الدراسات ، وإلى أعمال مخبرية ضرورية ، ترفع النقاب عن مرتكزاتها وتعين على تقويم وظيفتها الأدبية النقدية .

تتبوأ مختارات البارودي منزلة ذات بال لأنها لخصت رؤية أدبية وموقفاً نقدياً في عصر غلب عليه التحذلق وقل فيه الإبداع وخمد ، فهي مدونة منتقاة استجابة لأمرين ، أمر ذاتي يعكس ذوق البارودي ، ويغذي حاجته الى الارتواء بمعين من الشعر العربي هو الشعر العباسي ، وهو في الآن ذاته ضرب من الإخلاص للشعر الذي صقل القريحة ووجّه الطبع وأينع الحس والغريزة ، وأمر موضوعي يضرب في غاية تعليمية تنشد رفع الغشاوة عن أبصار المقلدين الذين قيدوا الشعر فجعلوه نظماً جافاً وأبطلوا الإبداع فحوّلوه استنساخا هجيناً وأفرغوه من لذة الخلق ، فالمختارات شاهدة للبارودي على عصره ، وإشهاد على ان للشعر العربي نبضاً يرتقي إلى التعبير عن قضايا العصر ولا يغضي عن خلجة النفس البشرية ، وبها يكسر قيود الزمان ليحط الرحال في اللاتاريخ لا تحليقاً في المتاهات بل انصهاراً في التجربة الشعرية الأصيلة نوساناً دائباً بين أقطاب الوجود الإنساني بين العزة والصغار ، بين الكبرياء والمذلة بين الظفر والفشل بين السعادة والشقاء ، فهي العلامة على أن الأدب قرارته نفس الإنسان . ومامن شك في أن المختارات كما رتبها البارودي معضودة بآراء نقدية[1] بدأت تنكر البنية التقليدية بالترجمة وبالتفطن إلى إبداعات الآداب الأجنبية ، وقد كان للترجمة منذ عهد محمد علي حظ غير يسير

---

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

وإن لصداها مهما كان الجنس الذي تعرَّب تأثيرا يؤكد فعل المثاقفة ، ويدعو إلى استلطاف الأصول التالدة لتكون عنوان التجذر في الهوية وإن هذا المناخ الذي وصفنا إلحاحاً على دور المختارات لهو الذي يغري بالإغضاء عن المبالغة وعن التمجيد ، فلم يكن البارودي طفرة او مفاجأة ، لاإرهاص يبشر به إلا إذا قيس إلى كثافة التقليد وإلى تعاظم المروق عن الخلق الأدبي فهو نتيجة طبيعية لمسار بدأ مع محمد علي أيقظ الهمم على طلب الترقي ، ولايخرج البارودي خروجاً سحرياً عن الوضع المتوثب إلى الجديد . بيد أن قابلية الرجل لاحتضان التجديد الشعري كانت مناسبة لإعلان ضرورة الإحياء وهذا لا مراء فيه .

☐ قراءة الجدول ☐

يؤدي النظر في الجدول إلى ملاحظات يمكن الانطلاق منها لفهم خصائص تمس المختارات . الملاحظة الأولى هي أن ترتيب الشعراء حسب عدد الأبيات لا يخضع للترتيب المتعارف بينهم ، أي بين طبقة أولى وثانية ، كما دأب النقاد على التصنيف . ولم يجار البارودي السائد من الأحكام في كتب الأدب والنقد ولم يساير المألوف والمعهود عند الناس ، بالركون إلى أشهر الشعراء فمن دونهم شهرة ، وهو اختيار يفرض استنتاجاً هو أن المختارات عند البارودي تصنيف يقوم على اعتبارين متآزرين هما خدمة الغرض من جانب ، والتعريف بالمجهول من الشعراء أو المنسي منهم من جانب ثان فليس المنسي حتما دون المعروف جودة وليس المغمور بالضرورة أقل من المشهور نفاذاً إلى التجربة الشعرية التي تقرن جودة القول بصدق معاناة الذات ففي معارض ما هو منسي ما يضاهي المنتشر الراقي ويرتفع الى تأكيد المسالك المعبرة عن الكون الثقافي السائد في العهد العباسي . وليس عجيبا في هذا الإطار ان يتبوأ سبط بن التعاويذي «م٥٨٤ﻫ» المرتبة الثالثة من حيث عدد الأبيات في هذه المختارات وأن يحتل ثمانية شعراء من الذين أعوزتهم الشهرة بالقياس إلى غيرهم -على الأقل- المراتب الأولى في عمل البارودي وليس طبيعياً أن نتوهم ازدحام المادة على المتخير ، أو أن نظن شعر المعروفين غير واف بالقصد ، فالعباس بن الأحنف شاعر غزل رفع لواء الغرض فأصبح سلطة فيه ولكنه دون سبط بن التعاويذي أبياتا . والأمر ذاته إذا قسنا عدد أبيات أبي الطيب المتنبي إلى الأراجاني . ويمكن أن نقلب الجدول على وجوه فنتأكد من خصيصة تميز بها عمل البارودي هي رفع الغبار عن عدد من الشعراء المنسيين أو المقلين . تتمثل الملاحظة الثانية في أن الجدول يفصح عن تمييز بين الشعر والشاعر ، ولا يعني التمييز في هذا السياق الفصل بينهما بقدر ما يوحي بالرؤية .

	اسم الشاعر	الأدب	المديح	الرثاء	الصفات	النسيب	الهجاء	الزهد	الترتيب
١ -	بشار بن برد	١٣	٢٧	٢٨	٢٧	٢١	١٠	٢٤	٢٩
٢ -	العباس بن الأحنف	-	-	-	-	٦	-	-	٢٨
٣ -	أبو العتاهية	٢	٢٨	٢٤	-	٣٠	١٣	٢	٢٤
٤ -	أبو نواس	١٧	٢٥	١٩	١	٢٠	٩	٣	١٦
٥ -	مسلم بن الوليد	٢٢	٢٤	٢٠	١٢	٢٤	١٩	١٦	٢٥
٦ -	أبو تمام	١١	٤	٦	١١	١٦	٢	٩	٧
٧ -	ابن الزيات	-	٢٣	٢٧	٢٠	٢٨	١٨	٨	٣٠
٨ -	البحتري	٨	١	٣	٥	٥	٥	٦	٢
٩ -	ابن الرومي	٣	٢	٦	٣	٩	١	٤	١
١٠ -	ابن المعتز	١٤	٢٦	٢٤	٤	١٨	١٠	٧	٢١
١١ -	المتنبي	٦	٦	٤	٨	١٤	٦	٩	٦
١٢ -	أبو فراس الحمداني	١٤	٢٢	١٦	٢٥	٢٣	-	١١	٢٤
١٣ -	ابن هانئ	-	١٦	١٨	١٣	٢٥	١٧	-	٢١
١٤ -	السري الرفاء	١٤	٧	١٠	٢	١١	٧	-	٨
١٥ -	ابن نباتة السعدي	١٢	٨	٥	١٦	١٩	-	-	٩
١٦ -	الشريف الرضي	٢٧	١٠	١	٩	١	١٠	٥	٤
١٧ -	التهامي	١٩	١٨	١٣	٢١	١٣	-	-	٢٠
١٨ -	مهيار الديلمي	٩	١٢	٢	١٠	٩	١٥	-	٢٠
١٩ -	أبو العلاء المعري	١	٢١	٩	١٧	٢٧	٢٠	١	١٤
٢٠ -	صردر	٢١	١٥	٨	٢٣	٨	٨	-	١٥
٢١ -	ابن سنان الخفاجي	٢٢	١٧	١٥	٢٨	١٤	٢٠	١٤	٢٢
٢٢ -	ابن حيوس	٢٥	٩	٢١	٢٢	٢٦	-	-	١٣
٢٣ -	الطغرائي	٥	٢٠	١٢	١٤	٧	-	٨	١٦
٢٤ -	الغزي	٤	١٣	٢٢	١٨	١٧	٤	-	١٢
٢٥ -	ابن الخياط	-	١٩	٧	٢٦	٢٢	-	-	٢٣
٢٦ -	الأرجاني	١٠	٥	٢٣	٧	٢	١٢	١٣	٥
٢٧ -	الأبيوردي	١٧	١١	١٤	١٥	٣	١٨	-	١١
٢٨ -	عمارة اليمني	٢٠	١٤	١٧	١٩	٢٩	١٦	-	١٨
٢٩ -	سبط بن التعاويذي	٢٢	٣	١١	٦	٤	٣	١٢	٣
٣٠ -	ابن عنين	-	٢٣	٢٤	٢٤	٢٦	١٤	-	٢٧

التي يحملها البارودي في المختارات وهي الإشباع[٢] بالشاهد مهما كانت السبيل الى الإشباع ، وجدت عند شاعر معروف أو غير معروف فمناطها هو التوفق في تبليغ الغرض وهذا ما يجعل عدد أبيات أبي نواس في الزهد مرتفعاً قد بوأه المرتبة الثالثة ، رغم أنه شاعر ممعن في الخمريات

فلم يكن ما برَّز فيه عائقاً دون ما قلَّ عنده ، إذ عيار الاختيار الجودة وحسن الإقناع وهذا لا يعني أن مختارات البارودي أخلّت بما عهد عند القدامى من تصنيف للشعراء فهو أبقى على تميز ابن الرومي في الوصف وفي الهجاء على سبيل المثال ، ولكن غاية الإثراء والتنويع واضحة في تعدد الشعراء وفي انتقاء الشعر الذي يناسب المقام . الملاحظة الثالثة ترتبط ببداية المختارات ونهايتها ، فهما طوقان من جنس متقارب أحاط بهما البارودي الأغراض الأخرى فهما علامة على قراءة ودليل على موقف . ان منطق الاختيار كان يكون تنازلياً يبدأ بالعدد الضخم إلى القليل ، فيتحول التصنيف إلى الترتيب الموالي :

١	ـ	المديـح	:	٢٤٠١٨٥
٢	–	النسيب	:	٤٠٦١٦
٣	–	الصفات	:	٣٩٩٣
٤	–	الرثـــاء	:	٣٤٠٠
٥	–	الأدب	:	١٦٩٧
٦	–	الهجـاء	:	١٢٢٩
٧	–	الزهـد	:	٤٧٣

لم ينبن ترتيب المختارات على التدرج ، بل نهض على تصور كما ألمحنا ، وهو موصول إلى فهم البارودي لوظيفة الشعر ، وإلى الغاية التعليمية الملازمة لها وهي لا تنأى عن البعد الأخلاقي تهذيباً للنفوس ورياضة للأفهام فالريّض بمختارات البارودي يبدأ بالأدب وينتهي بالزهد ، وكأنها عنده الإطار المحتضن لكل أغراض الشعر العربي . فليس التنبيه إلى المثل العليا وإلى الأخلاق الحميدة إلا لب الشعر وتذكيراً بالجذر الأول ، فإذا خاض الشعراء لجة المدح والرثاء والنسيب والخمريات فإن للشعر معدننا جوهرا صعاداً هو التهذيب . أليس الشعر «ديوان أخلاق» ممزوج بكدِّ الروية «ما خطة الفكر من بحث وتنقير» وهو مؤتمن على «أركان المملكة» وقيم على تأديب «المغرور» . الأدب بداية المختارات فهو قوام الأخلاق وقيمته لا تنشأ إلا بالمرتبة التي آثرها البارودي فاتحة للشعر ، فلا يعكس عدد الأبيات القليل قلة عناية وهو رأي د .محمود علي مكي بقدر ما يحيل على الأثر الأول الذي سعى به البارودي إلى أن يجذره في القيم حكمة وعظة ، وليست الحكمة مثلا سائرا ولا مبدأ مثالياً ، وإنما هي تجربة يخوضها الشاعر أو يقتنصها ، ليولد منها صورة ، تلخص فعلاً بشرياً أثيرا ، فهي طاقة الإنسان الشاعر والمتلقي في آن ، على ان يحكم

تنظيم الحبّ حتى يستحيل عقداً منضوداً ، فلا قيمة للعدد في هذا السياق ، ما دامت الدلالة ممعنة في السلوك البشري المتمرد ، وإن التمرد لهو بداية الخلق . وليست العظة إرشاداً مقيتاً أو وعظاً محرجاً بل هي الوعي المنشود والتبصر المرتقب . أي ليس بعد البداية الأدبية يمكن أن يقترن بالأغراض مهماً كان موقف البارودي منها -شأن موقفه من المدح ـ وقد حصَّن المختارات- بالأدب في البدء وبالزهد في الخاتمة إذ الأدب يشحن القارئ المتعلم المرتاض بالقيم ، والزهد يُبقي في نفسه قناعة هي أن الدنيا مزرعة للآخرة «٢» ولا ضرر أن نؤيد هذا الفهم بالفترة التي ارتضى فيها البارودي ترتيب ما انتخب من الشعر ، وأملى الديباجة دون أن يأتي على نهايتها ، وهو في نهاية المطاف يستجيب لوظيفة الشعر كما حملتها السنة الشعرية أو العمود والعيار ، فالأدب في بداية المختارات والزهد في نهايتها «تعليم» يوجه الجمهور في حياته الفردية والجماعية ويسهر على مصير المجتمع بالقيم والمبادئ ، وإن هو خالص في الأدب والزهد فإنه ممزوج في الأغراض الأخرى صلب المختارات بالإمتاع ، فقد تستنكف النفس من مبالغات المديح ولكنها تستأنس إلى الجودة في التصوير ، كذلك الأمر في الغزل والهجاء والخمريات فهي مطايا الالتذاذ . على ان التعليم لا يخلو من إمتاع والإمتاع لا يفرغ من التعليم فهما متعاضدان على أقساط متفاوتة في الشعر العربي .

□ اختيار الشعر العباسي□

تعرض العقاد إلى مختارات البارودي فرأى فيها صورة القارئ المستقصي لما في دواوين الشعراء العباسيين من أبواب الشعر المشهور ولهذا الاستقصاء وجه يعبر عن منطق يؤكد في الاختيار حرصاً على التعليم ، وعلى توجيهه نحو التعامل المناضج مع الظرف الزماني الذي عاشه البارودي ، وهو ظرف خطير ، كان بحاجة إلى رؤية تستنبت من الأدب العربي موقفاً لا يكتفي بطريقة التعامل مع الأدب ولايقنع بالوقوف على مواطن الأدب والجمال ، كما يمثلها شعر الشعراء المنتخب بل يصل أيضاً إلى تمسك بأرضية صلبة عليها ينحت البناء الأدبي والفكري وهى التجديد . إن مدونة الشعر العباسي التي اختارها البارودي منعرج في الشعر العربي ينضاف إلى الصرح الذي شيده الجاهليون وإذا كان شعر الجاهليين قاعدة الشعر عند العرب وذروة من ذراه فإن الشعر العباسي تحول لا يتنكر للأصل ولكنه يضيف إليه ، فكان الشعر عبارة عن ذهنية سادت ، تولدت عن الوعي بضرورة التجديد ، فهو عنوان الإدراك الفكري والحضاري المنصهر في الذوق الأدبي ، ولعل هذا مايفسر استئثار الخطاب الشعري دون النثر بمجالات التعبير لأن هذا الخطاب كان الأقدر على الارتباط العضوي بما كان يشغل الذات العربية الإسلامية طلب

الواقع الحضاري المتميز الذي أحس بضرورة التطوير ، فلم ينفصل الشعر عن الأصل الجاهلي بل عانق حومته ، ولم يغض عن الظرف الحاد وقد قلبت فيه حياة العرب غير الحياة فجاء الشعر محتضناً لهذا الظرف ، ومنعتقاً عنه في آن فلم يكن الشعر العباسي تسجيلاً للواقع وترصداً لما ساد فيه من تحول فكري وحضاري ، بقدر ماكان مرتعاً وجد فيه الشعراء الحرية اللازمة للتعبير عن الذات ، بغض النظر عن الفروق العرقية أو الطبقية . إن في اختيار البارودي للشعر العباسي رؤية يتكتم فيها السعي إلى التجديد ، والتجديد هو من روح الشعر العباسي في المنتخبات وما يعتمل فيها من نحت لقول الشعر لم يرسب في النمط الجاهلي وإنما قدَّس مرتكزات جديدة قاعها جاهلي ولكن نبضها عباسي ، وليس تضخم عدد الشعراء العباسيين مبرراً وحيداً للاختيار بل هو موثوق الصلة بالرؤية التي يحملها بدءا بأبي تمام والبحتري وانتهاء إلى أبي الطيب وأبي العلاء ونجد في هذا الإيثار ما يدعم روح التجديد بالإيمان الراسخ بالشعر ، فهو لا يحمل وظيفة التهذيب فحسب بل ما يضيف إليها الطاقة على امتلاك ناصية التعبير عن خلجة الذات العربية ، ليبقى ديوان العرب ، يضطلع بسجلهم ويهيئهم لفعل التجديد حينما ينع المناخ له . يكمن وراء اختيار الشعر العباسي محضاً ، موقف من الشعر ومن الحياة في آن ، وهو موقف التجديد المنبجس من معدن الأصل ، فسنة الحياة التجدد وسند الحياة هو الشعر ، فهما في الضمير العربي ممتزجان . ولا ضير أن البارودي كان واعياً بأن الظرف التاريخي كان بحاجة إلى كسر قيود التقليد ، وفك عقال الإبداع وإن هذا الوعي لهو من صفات الزعامة والريادة . فليس المهم أن يكون البارودي طلعة وألا نعرف أحداً من أبناء جيل البارودي أو أبناء الجيل الذي تلاه ، قرأ أكثر مما قرأ من دواوين العرب واستفادت صياغته من هذه القراءة أكثر مما استفاد إذ الأهم النسق المتولد عن القراءة والمدرج الذي يفضي إلى الاعتقاد في النقلة النوعية وهي عند البارودي قد تأسست على المعين العباسي ذي الصبغة التجديدية تفاعلاً بين الشعر والدفق الحضاري الذي أنتجه العباسيون فليس الشعر المنتخب رياضة للتعليم واختباراً للسوس ، حسب عبارة أبي العلاء بل هو القادح إلى تجديد يحتمه الوضع الحضاري الذي خبره البارودي ، واختبره في الحياة السياسية والاجتماعية فضلاً عن العالم الشعري الذي شيد .

□ الاختيار موقف وقراءة □

فالمختارات موقف وقراءة معاً هي موقف حضاري وهي أيضاً قراءة نقدية أدبية . وليس الموقف الحضاري الذي يلازم المختارات بسيطاً عادياً بل هو -في نظرنا- عميق مركب أما العمق فيتمثل في طبيعة الحياة الفكرية والمعرفية والثقافية .

نستعمل العبارة في الاصطلاح الأنتروبولوجي التي عرفها الواقع التاريخي العربي عموماً ، والمصري خصوصاً ، وهو يتميز بأمر جلل انعكس في انهيار بُنى العالم التقليدي وفي ظهور بُنى العالم الحداثي وما استتبع الانهيار من انطفاء لهيب المركزية الإسلامية ، واندفاق المركزية الأوروبية ولاحاجة لنا لأن نعيد المراحل التي عرفها واقعنا العربي في هذه الفترة ، ولكن الإلحاح على ما طرأ من تغيير في هذا الواقع ، يرفع شأن الموقف الذي يتبدى في مختارات البارودي على المعنى الذي أشرنا اليه وهو التجديد .

لقد تميزت البيئة العربية الإسلامية بالتقليد(٣) ولم يكن هيناً كسر القيود المكبلة وقد اكتسبت نوعاً من القداسة المزيفة كانت عائقاً دائماً دون طلب الجدة والتغيير ، ولعل السلطة المعرفية السائدة في هذه الفترة هي الهروب من الواقع المائج بالمخاض المصطدم بالترقي الأروبي إلى النص الجاهز فلم يعن بالخلد أن الاجتهاد(٤) هو القاعدة الضرورية للنهوض بالمعرفة العربية الإسلامية وبث الروح في الحياة الثقافية الخالدة إلى الأمتثال ولاشك في أن البارودي وقد خاض تجربة في الحياة عاتية . . قد أدرك بعفو البديهة أو بكدِّ الروية أن الواقع يفتقر إلى موقف فكري يبدد كثافة التقليد والاتباع الساذج ويوقظ في الكيان العربي الطموح إلى حركة الترقي فكان الموقف الحضاري مركباً من هذه الجهة لأنه يقترن بالوضع العربي الداخلي وبالمحيط الخارجي .

لقد كان موقف البارودي من خلال مختاراته اختراقاً لبيئة ثقافية ساكنة لم تؤثر فيها الحداثة الأوربية إلا تأثيراً سطحياً لم يكن كافياً ليوجهها نحو إنتاج المعرفة والأدوات الضرورية للاستواء في الحضارة الجديدة ولكن هذا الموقف على قيمته لم يكن صورة إلا لوعي بضرورة التشديد لا بحتميه التغيير ولا يستدعي التجديد نقضاً للسنن أو كسراً للنسق السائد فهو يقنع برفض التقليد ويرضيه التشنيع بالأتباع ولكنه لاينتقل إلى كون مغاير ولايستحيل نقلة نوعية ، ولاسبيل إلى مطالبة البارودي بما لم يكن ممكناً في الظروف التاريخية التي عرف ، فقد كان له الفضل في إنشاء قواعد الإحياء والبعث الشعري ، ولكن الرجل قد هيأت له الحياة (من سنة ١٨٣٨ - ١٩٠٤) أن ينتصب شاهداً على عصر اقتحمت فيه الحضارة الأوروبية الواقع الشرقي عنوة أو صلحاً ، وكان الشاهد فاعلاً صاحب تجربة اجتماعية ثرية سياسياً و فكرياً وإبداعاً . فهل أقصى ما يتبلغ الشاهد الدعوة إلى التجديد . إن للبارودي لامحالة شرف المبادرة وهي جرأة محمودة بلاجدال ، ولكن الشرف معقول بالبيئة التي إليها ينتمي ، ولم يدرك ذرى الواقع الإنساني المتوثب إلى الحداثة ، بل إنه توجس خيفة من الطارئ حمّال النقلة العنيفة ثقافياً وحضارياً ، فلا مجال حينئذ لرفع منزلة الشاعر - وهي كبيرة بما فعل في الحدود المسطرة في

عصره إلى معانقة الحداثة ، ولو فعل لكان خير من أدرك أصالة الشعر العربي وحداثة الفكر الأوروبي . فيكفيه أنه أمَّن بالمختارات وبشعره نصيباً متسماً بالبقاء والاستمرار ، فكان شاهد عصره بالشعر ، وناطقاً عن ذاته به ، ولكنه لم يفلت من سلطان التاريخ إلا قليلاً ليفتن قرّاءه ومتلقيه عبر العصور ، وقد كان الواقع العربي يسير الهوينا نحو الحداثة ، فكانت قدر شعره ، ومصير ثقافته ، ويكفيه أيضا أنه استجاب بشعره لمتطلبات الواقع التاريخي فوفى بحاجة معاصريه ، وضمن من الأبعاد التي عاشوا أو إليها كانوا يتوقون ، حشوداً تنزل في التاريخ ولكنها لاتستديمها ، لأن الحداثة كانت أشد وأبقى . نشأت عن هذا الموقف الحضاري المركب قراءة نقدية أدبية ، ولايعسر أن نلمس في النشأة إيماناً صارماً عند البارودي بالشعر ، فهو أداة صالحة للإسهام في زرع الوعي ، فكان الشعر السيف البتّار القادر على كسر حجب التقليد ، قد يلوح الربط بين الموقف الحضاري والقراءة النقدية هشاً أو ضرباً من التعسف ، ولكنه في الحقيقة ضروري أكيد ، لأنه ليس أقدر من الشعر عند البارودي نسجاً على منوال الفحول على النفاذ إلى باطن الذات العربية وعلى استنهاض الهمم لعطف القلوب على القيم الأصيلة على وجه الخصوص . فالمختارات قراءة البارودي لمدونة الشعر العربي قامت على اختيار النموذج العباسي وهو منعرج الشعر الخطير ، وقد فرضت عليه ترتيباً تمثل في الأغراض بالطوق الأدبي التوجيهي . فإن كان أبوتمام بالحماسة قد اختار مسلك الشعر الحربي المتصل بالفخر والقوة والوعيد والوصف ، وآثر لهذا المسلك المنبت الجاهلي فهو قد عكس قراءة تؤكد الانتماء -رغم التجديد - إلى الأصل الأعرابي ، وقد تدعو إلى موقف حضاري كان يستنفر الحماسة في الثلث الأول من القرن الثالث الهجري ، إزاء ماطبع الحياة الحضرية من ليونة ، وإزاء الشوكة النصرانيةفي في الثغور فضلاً عن الفتن الداخلية التي كانت تنخر المجتمع العباسي فهو قد وعى طبيعة الوضع ، فطلب الموقف المناسب بالقراءة الضرورية . ويمكن على وجه من وجوه القياس ، أن نجد القوائم المشتركة بين أبي تمام رائد مدرسة التجديد والبارودي زعيم حركة الإحياء . ولايخفى أن وراء القراءة عند البارودي ذوقاً أدبياً ذاتياً أراده أن ينقلب إلى ذوق موضوعي وإذا كان الذوق كما قال محمد مندور «راسباً من رواسب العقل الخفية»(٥) فهو العلامة على التجذر في التجربة الاجتماعية بكل عناصرها السياسية والاقتصادية ، خصوصاً وعلى الغوص في المعرفة والحياة الفكرية ، فلا يسنح الذوق لكل طالب .

□ الاختيار عنوان ذوق □

لأن الذوق دربة ومران وليس شهوة أو نزوة ، فهو يحتضن العقل ، وإن كان يصدر عن

انطباع ، فالذوق هو خلاصة الزاد المعرفي وزبدة التعليم بطريقة مدرسية أو عصامية . وكلما رسخ الإنسان في طلب العلم -بالمعنى التقليدي في هذا السياق- بان الذوق واشتدَّ عوده ونفهم بهذا الذوق قدرة البارودي -في الحدود التي تميزه في عصره- على ولوج الكون الشعري وعلى انتخاب مايصلح لتهذيب النفس ولصقل الذوق رياضة بالذائقة العربية الأصيلة كما رآها ، فذوق البارودي من جنس الثقافة الذائعة في عصره ، يتسم باللون التقليدي وإن هو نبذ الموجود وسعى إلى المنشود كما فرضه التقدم والتجديد . وصورة التقليد في الذوق محكومة بالإطار الأخلاقي ، وهو التمييز بين «الأصلح» و «الأفسد» باعتبار مايلزم الجمال من قوة فوقية تسلط عليه ، فهو ينم عن تصور معرفي عام ذي قاعدة تقليدية يبوئ الحق منزلة السلطان على الجمال ليعلن أن الغاية هي المقصد الأسنى ، فليس الجمال إلا وسيلة إلى غيره وجماعه في هذا الذوق «التقليدي» أن يضمن المعنى ، وأن يؤديه في أحسن حال ، فالجمال «حلية منتوج جاهز» وليس هو وسيلة إنتاج .

ذاك لساني وهو حسبي إذا
ما أبرق الحاسد أو أرعدا
يحكم «بالذوق» على مايرى
ويعرف الأصلح والأفسدا

الذوق شعور بالجمال ناضج بنضج الثقافة بالمعنى العام وهو الذي دفع إلى استلطاف الشعر العباسي لدرء مفاسد الحذلقات والطنطنة ، فقابل بين سقوط اللغة إلى التفاهة والقوالب الجاهزة من جانب والشعر المطبوع من جانب ثان ، ولاجرم أن نجد الصلة الوثيقة بين الذوق أداةً والانطباعية طريقة في التعامل مع الأدب ومدارسه وقد انعكس الذوق الناهض بالقراءة وبالنقد في القول الشعري عند البارودي فأصبح الوسيلة إلى الفصل بين الشعر الرديء والشعر الجيد وبين التصنع والطبع .

أقول بطبع لست أحتاج بعده
إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر
إذا جاش طبعي فاض بالدر منطقي
ولا عجب فالدر ينشا في البحر

وبديهي أن يسرع الشعر المطبوع إلى صدق المعاناة والإفصاح عن مكامن من الذات في تعاملها مع الواقع ، فلم يتصل ذوق البارودي بالذائقة العربية كما قنن لها النقاد استنباطاً من

مدونة الشعر فحسب ، بل جعل الطبع مطية آمنة للشاعرية الحق ، ومعدنها الأول ذات الشاعر المتشبعة بالتراث الشعري والمقدمة على التجربة الاجتماعية الصاخبة فيؤول الشعر إلى تجربة ذاتية أقصاها أو مآلها التجربة الموضوعية ، ولاشك في أن عمق الذاتية رهين التجذر في الحياة الاجتماعية فالعلاقة متينة بين اكتمال الذات في الواقع وانفتاح الذات على الموضوع بالخطاب الشعري . .

وانظر لقولي تجد نفسي مصورة

في صفحتيه فقولي خط تمثالي

تمثال البارودي كامن في شعره يسرد مواقفه من الحياة ومن الإنسان ومن المصير ، ويحكي مايتأجج في باطنه من مشاعر وأحاسيس ارتقت به إلى الوجدانية ولكنه ينعكس أيضاً في مختاراته إلماعاً إلى ذوقه ، وإشهاداً على صرامته . فلم يكن الاختيار خلواً من التدقيق العلمي ما استطاع إليه سبيلاً وهو يغذي عند المتعلم الحرص على الاطلاع السليم . ولم يصدر الذوق عند البارودي إلا عن الذائقة العربية الشائعة الراكنة إلى الإجماع على عمود الشعر وعياره[٦] لم تنظر هذه الذائقة إلى الشعر العربي على أنه وزن وقافية ومجاز ، وهي الخصائص العامة التي بها يكون الكلام شعراً ، إلا بقدر مراعاتها للمهام وللوظيفة وللغاية . لاجمالية إلا بارتباطها بالغاية . كانت قاعدة التداخل الوثيق بين وظيفة الشعر وماقدر له أن يكون به شعراً ، وهي الوظيفة الشعرية سنة متبعة ، لم يخرج النقاد عن أصلها . وكشف عدد من الفلاسفة النقاد جملة من أغوارها[٧] فالشعر عن ابن سينا كلام مؤلف من أقوال مخيلة ، ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم[٨] وقد أدرك ابن سينا أن جماع الشعر من حيث صياغته أو من جهة الوظيفة الشعرية بصفة أدق كامن في الموسيقى أي في الوزن والقافية من ناحية وفي عنصر التخييل مجسماً في الكلام المجازي بعلاقات المشابهة أو بعلاقات المناسبة ، وليست هذه الخصال المضافة إلى الشعر إلا حلية ترتقي به إلى تحقيق الوظيفة وإلى تأكيد المهمة المنوطة عليها ، فلم يتسع كلام ابن سينا عن التناغم أوالتضافر بين عناصر «الحلية» إلى وعي واضح ، بأن الوظيفة الشعرية كوناً مخصوصاً هو كيمياء الشعر ، فلا جودة إلا باجتماع القول المخيل - في الشعر - بالوزن[٩] ولا شعر إلا بالوظيفة النفعية الأخلاقية أو الحجاجية لينهض «بالتعليم» فيصبح التخييل ضرباً من ضروب تعليم الجمهور والعامة[١٠] وينتصب الشعر عنصراً موجهاً في حياة الأفراد والجماعات ، وينضاف إلى التعليم معنى الإمتاع ، وهو يدرأ عن المستقبح المردود أخلاقياً من مواضيع الشعر مغبة النفور والازورار ، فتؤخذ منه طرائق التصوير إذ هي كفيلة بأن تحدث

العجب والاستطراف ، وقد انتهى ابن سينا إلى أن الشعر لايكون إلا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات التركيب[١١] وان في تمسك البارودي بهذه الذائقة وصقلها في عصره ليعريها عن أخلاط التقليد صورة عن مرجعية النموذج والمنوال ، فالترتيب في المختارات قراءة والقراءة ذوق عند البارودي والذوق مشدود إلى النمطية وبها عالج وضعاً أدبياً مستشرياً رام تحنيط الإبداع في القوالب الجاهزة فعاد الشعر إلى صفة جوهرية هي أن يكون طرفة من الطرائف تتلون عبارته وصيغه وألفاظه بأصباغ كل جديد يزول بزوال أعراضه «ولكنه قبل ذلك» قرارته الإنسان يكون مالم تنقطع صلته بالأصول[١٢] ولقد أبصر البارودي الجودة في شعر الشعراء العباسيين من هذه الزواية ، وأقر بذلك أن الشعر العربي أشباه ونظائر يرد بعضها إلى بعض ولكنه ليس ضرباً من اللف والدوران حول رصيد موروث من القوالب الجاهزة ولاينشأ وينمو بمعزل عن كل هاجس تجديد وإبتداع[١٣] بيد أن إعجاب البارودي بالمعري[١٤] يؤدي إلى مفارقة نراها على قسط غير زهيد من الإشكال .

لم يكن أبوالعلاء في نظرنا شاعراً عربياً عادياً وإن هو أدرك كأشد مايكون الإدراك الحاجة إلى البقاء في الكون الشعري العربي ، فامتحن السوس في سقط الزند ، فكان شعره في ديوانه الأول على معنى الرياضة ، مراعاة للعمود وللعيار ، فقال في شأنه التبريزي «وهو أشبه بشعر أهل زمانه عما سواه لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس الطائي ، وأبي الطيب المتنبي وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى» فأبوالعلاء -مقلداً ومحاكياً ومرتاضاً- نال الشهادة له على قول الشعر وإن هو لم يعدم زرع البذور الأساسية التي سيتفرغ محضاً في اللزوميات ، فلقد استجاب أبوالعلاء بسقط الزند إلى شرائط الإبداع الشعري كما كانت تمليه الذائقة العربية ، فبرز من هذه الجهة ، ولكنه في هذا الشعر كان شاعراً عربياً بصفة واضحة . وهو في اللزوميات شاعر علائي عربي . فلايكمن أبو العلاء في سقط الزند بل هو راسخ في اللزوميات وهي الديوان المنعرج الذي لم يكتب له أن ينمو لأن سطوة العمود والعيار كانت أعتى وأشد .

نهض ديوان اللزوميات على مظهرين متآزرين ، على مقدمة هي بيان شعري صاخب ، وعلى تجربة من قول الشعر تغري بالإلغاز وبالإغراب ولكنها من صميم الوظيفة الشعرية كما جرت عند العرب .

يقوم البيان الشعري عند أبي العلاء على مذهب الصادقة وهو إلحاح على صدق المعاناة وعمق المكابدة فقد نزّه شعره عن «الكذب والميط» :

إن عَــذُبَ المَــيـن بــافــواهــكـــم
فــإن صِــدْقــي بِــفَــمِــي أعــذبُ

وللصادقة علاقة حميمة بالوعظ ، وهو خارج عن الأخلاق المركوزة وتعليم النفس الإذعان للإرشاد ، ولكنه راسخ في استنفار العقل والروية بالشعر من أعماق الذات البشرية ، ولا عجب أن يعزف أبو العلاء عن الأغراض التقليدية ليؤسس لزومياته على «تمجيد الله» و«تذكير الناس وتنبيه الرقدة الغافلين» «والتحذير من الدنيا الكبرى التي عبثت بالأول» فقد اتخذت وظيفة الشعر عند أبي العلاء اتجاها صارماً ينطق عن الدور الذي يضطلع به الشاعر في مجتمعه ، وان هو اعتزل فإن العزلة لم تزده إلا اقتراباً فهو من «أعرف الناس بالناس» . أما الجهة الثانية فهي الشعر في اللزوميات وقد تكلف فيه المعري ثلاث كلف «الأولى أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها والثانية أن يجيء روِيُّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل رويّ فيه شيء لايلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من الحروف» ، وليس لزوم ما لايلزم إلا من باب التواضع الذي أثر عن الشاعر فظاهره إعجاز يدخل في إطار الإتيان بما لم تستطعه الأوائل وباطنه موسيقى إضافية إلى الوزن والقافية وهما شرطا الشعر بها يدرأ الشاعر ما اختل في وظيفة الشعر بالعزوف عن الأغراض واستحداث أغراض أخرى وهو ما حدا بابن خلدون في المقدمة إلى أن يخرج أبا الطيب المتنبي وأبا العلاء من دائرة الشعر العربي .[(١٥)] إن للزوميات شأناً يغري بالإطالة والتعمق ولكن المجال ضيق بذلك ، على أن الربط بين المعري والبارودي في المختارات رسب في الإعجاب ولم يتخط عتبته وكأن البارودي انحبس في الذائقة العربية فلم يغره البيان النقدي نظرية وإجراء عند المعري وأنها لمفارقة في نظرنا خاصة وان البارودي قنع في شعره بمجاراة اللزوميات مجاراة شكلية أغمضت عما في باطنها من تمرد صاخب على الشعر الجاري وعما في خطابها من إيمان راسخ بوظيفة الشعر في فترة أحس فيها المعري إسراع الحضارة العربية الإسلامية نحو التهاوي في نشاطها المادي والذهني . جماع القول في العلاقة بين البارودي وأبي العلاء أنه لم يرتفع إلى تمثل بيان شعري جديد ، كانت الأوضاع التاريخية في عصر البارودي بحاجة إليه توقاً إلى تغيير في نسق التفكير وفي نمط الإبداع .

ومرد ذلك إلى سلطة الذائقة العربية التقليدية على ذوق البارودي فهو اكتفى بصقل الشعر من منابته واختار منبتاً عباسياً ، جدد صلب العمود والعيار وخاض تجربة حضارية متميزة وقد سكت البارودي عما كان يختمر في إفريقية وبلاد المغرب والعدوة الأخرى -إذا استثنينا ابن هانئ ولعله لم يبصر فيها إلا صورة مما وجد في الشرق أو أنه لم يتح له الاطلاع على مكامنها .

فاختيار الشعر العباسي كان استجابة لحاجة التجديد والإعجاب بأبي العلاء إلى جانب المتنبي وابن الرومي... وقف عند الذوق السائد ولم يستنفر مافي اللزوميات من رؤية شعرية خارقة ومن وظيفة في الشعر نافذة .

□ هوامش □

١ - نذكر في هذا السياق مقدمة البستاني للإلياذة وكتاب قسطاكي الحمصي منهج الوداد في علم الانتقاد .

٢ - العبارة للغزالي إحياء علوم الدين طبعة دار الشعب «د .ت - ٢٢ص ١ج» .

٣ - التقليد مصطلح فقهي في درجة أولى ومعناه التقبل لأقوال الرجال - العلماء - بدون حجة ولا دليل . وقد جعله ابن حزم حراماً في جميع الشرائع : الإحكام في أصول الأحكام تحقيق أحمد شاكر بيروت ج٧ ،ص١٥٠ ، وعلى هذا النسق جرى التقليد في الفكر العربي وإن كان شأنه في الأدب غير شأنه في الفقه فهما يلتقيان في الرضى بالموجود وفي الازوراء عن الاجتهاد والانشاء .

٤ - وهو بذل الوسع في الفقه ولكنه علامة على طبيعة الفكر به ينضج والغفلة عنه تحنطه .

٥ - محمد مندور في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة - فصل الشعراء النقاد ، ص١٦٢-١٦٥ .

٦ - نظرنا في ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط٢/ ١٩٧٤ ، أبو علي المرزوقي ، شرح حماسة أبي تمام ، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون .

٧ - محمد لطفي اليوسفي : «الشعر والشعرية -الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وماهفوا إليه- الدار العربية للكتاب تونس ١٩٩٢ .

٨ - ابن سينا - عبدالرحمان بدري فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧١ .

٩ - انظر مصطفى الجوزو «نظريات الشعر عند العرب» ، ج١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص٩٥ ، ومابعد .

١٠ - الفارابي : إحصاء العلوم ، ص ٨١/ ٨٥ .

١١ - الجوزو ، المرجع المذكور .

١٢ - إبراهيم النجار ، مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون«٥ أجزاء» منشورات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة التونسية ، ١٩٨٤ ، ج١ ،ص٢٧ .

١٣ - نفسه ، ص٢٨ .

١٤ - أ .د . محمود علي مكي ، مختارات البارودي ، الندوة ، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص٤٤ .

١٥ - ابن خلدون ، المقدمة ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، ص١١٠٤ .

□ دكتور إبراهيم غلوم - رئيس الجلسة □

أشكر الاستاذ المعقب كمال عمران على هذه المداخلة التي تتوازى مع بحث الأستاذ الدكتور محمود مكي ، والآن -في الحقيقة- سأنقل الحوار إليكم ، ومن ثم سنرى إلى ماذا سيقودنا هذا الحوار . وكما ترون فالقضية التي بين أيدينا قضية لها حيويتها الخاصة ، قضية المختارات ، وبوجه خاص مختارات البارودي ، فلنحاول أن نضعها في سياقها الصحيح ، وأن ننظر إليها في هذا الوقت ، لننظر إليها نظرتنا ، وأن نستفيد من تجربة البارودي بقدر مانستطيع ، الآن سنسجل من يرغب في التداخل مع بحث الدكتور مكي .

□ أ .د . هاني العمد □

بداية أثني ثناء حاراً على البحث والتعقيب ، وأريد أن أشير إلى أن الاختيارات الشعرية العربية كانت ذات منهج متميز بدأه القرشي في (جمهرة أشعار العرب) وربما قبله أبوتمام ، وبعد ذلك استمرت هذه الاختيارات عبر البحتري وابن الشجري والخالديان والبصري وغيرهم من العلماء الشعراء الذين جمعوا اختيارات طبع كثير منها وماتزال كميات أخرى موجودة في دور المخطوطات .

ومن حيث المبدأ أقول إذا كان البارودي يمثل طفرة العصر فإنه لم يكن طفرة في مجال المختارات الشعرية ، لأن اختياراته كانت ضعيفة الموضوعات وضعيفة الشعر .

منهج الاختيارات في الواقع كان معروفاً ومتداولاً عبر العصور فهل المنهج الذي أظهره الباحث مستمد من منهج سابق؟ وهل اعتمد الباحث على مناهج الاختيارات الشعرية السابقة؟ . .

ان منهج الاختيارات الذي كتبه الباحث في تصوري غير واضح ولم يتطرق إلى ماكان مألوفاً في الماضي وأحب أن أسأل أين موقع الدراسة؟ دراسة الموضوع من خلال تقسيم المعرفة الشعرية . .؟ مثلاً أبو تمام قسم المعرفة الشعرية إلى عشرة موضوعات ، والبحتري قسم المعرفة الشعرية إلى مائة وأربعة وسبعين (١٧٤ موضوعاً) وابن الشجري صنع عشرات الموضوعات ، وهذا كان شأن البصري وغيره من الشعراء فأين موقع البارودي من تصنيف المعرفة . .؟ وهل كانت المعرفة حقيقة عبارة عن سبق موضوعات سجلها البارودي . .؟

أعتقد أن الباحث لم يبين الأسباب التي أدت بالبارودي إلى قصر اختياراته على فئة من الشعراء في عصر من العصور وإذا كان قد ألمح إلى ذلك فإنه مسَّ هذا الأمر مساً رقيقاً .

□ د . منصور الحازمي □

في الواقع إن تعليقي عبارة عن تساؤلات لأنني أتفق مع الدكتور هاني العمد على مشكلة المنهج الذي يمكن أن يتبع في الكتابة عن المختارات ، والباحث على ما أفاده في ورقته ، وما أفادنا به فإنه لم يتبع منهجاً معيناً نستطيع أن نركن إليه فهناك في الواقع احتمالات بدراسة المختارات فمن الممكن أن تكون هذه الدراسة مقارنة بين صحة المختارت التي أتى بها البارودي لاسيما ونحن نعرف أن مختارات البارودي كانت تعتمد على مخطوطات قيل إنه عثر عليها في اسطنبول أو في مصر أو غيرها ، ونحن نتساءل عن مدى صحة النصوص التي اختارها البارودي مقارنة بالنصوص التي حققت فيما بعد . هذا في الواقع احتمال يمكن أن يكون مفيداً بالنسبة لدراسة مختارات البارودي ، ولا أرى له أثراً في دراسة الباحث .

أيضاً المختارات يقال عنها إنها تعبر عن ذوق الشاعر وأثر هذا الذوق في شعره والباحث قد ألمح إلى هذا ، ولكنه لم يبين بالتفصيل عن أثر مختاراته في شعر البارودي نفسه قيل أيضاً إن مختارات البارودي قد ألهمت الشعراء الإحيائيين الذين أتوا فيما بعد مثل شوقي وحافظ وغيرهما ولكننا لانعرف بالضبط عن أثر هذه المختارات في شعر شوقي وغيره من الشعراء الذين أتوا بعد البارودي .

أيضاً يمكن أن نتساءل عن مكانة هذه المختارات أي ماتمثله مختارات البارودي مقارنة بالمختارات الأخرى ، سواء التي كانت ، ولا أنظر إلى المختارات القديمة ، وإنما ممكن المختارات التي كانت قبيل البارودي ، ألم تكن هناك مختارات قبل البارودي أبدا . .؟ ثم مكانة مختارات البارودي بالنسبة للمختارات التي أتت بعده إلى هذا العصر ويمكن أن نتذكر مختارات أدونيس مثلاً أو مختارات غيره من الشعراء أو مختارات الجارم أو أي مختارات أخرى . . فماذا تعني مختارات البارودي . .؟ .

ثم ألا يمكن أن توضع مختارات البارودي في المختارات الأخرى التي وجدت في ذلك العصر ، وهي تمثل الدفاع عن التراث؟ بمعنى أنه يمكنني أن أقول إن مختارات البارودي هي في الواقع دفاع عن الاختراق الذي كان موجوداً في العالم العربي وأتذكر هنا مقامات البحتري ، فهناك نقد شديد جداً على التهالك على الحضارة الغربية ، هناك غزو ثقافي وغزو أوربي في الواقع يخترق مصر وغيرها ، ثم لماذا هذا الفصل بين الشعر وبين الأجناس الأخرى؟ . . ألا يمكن أن نقارن بين مختارات البارودي وشعره وبين مقامات اليازجي مثلاً في «مجمع البحرين» أو أحمد فارس الشدياق؟

في الواقع إن ماكتبه الباحث عن مختارات البارودي هو دراسة جيدة جداً ومحكمة وقد تلاقى معي في الكثير من الآراء رغم انفصالنا عن بعض في أثناء الكتابة في المقدمة التي بين أيدنا الآن عن مختارات البارودي وقد وصل إلى نتيجة مهمة وهي أن هذه المختارات ليست كما قيل عنها إنها كانت نتاج السنوات الأخيرة من حياته لكنه كتبها في الفترة الباكرة من شبابه عندما كان موجوداً في تركيا في الفترة ما بين الثامنة عشرة والرابعة والعشرين من عمره وهذه حقيقة مهمة جداً وهذه الحقيقة ليست للتاريخ فقط ولكن للأثر الفني الذي أحدثته هذه المختارات في نتاج البارودي نفسه وفي حين يشير الباحث إلى أنه حقيقة قد تأثر بهذه المختارات . كنت أتمنى أن يحقق لنا شيئاً من الدراسة الفنية التي تبين أن البارودي تأثر تأثراً كبيراً بهذه المختارات بأشعاره .

الأمر الثاني : إن هذه المختارات لم يبين لنا الباحث ما أحدثه البارودي فيها من تغييرات وتبديلات وتعديلات ، وهو أمر على جانب كبير من الأهمية فالبارودي بالفعل كان يغير كلمة ، يغير عبارة ، ثم يقدم أبياتاً على أبيات . بل ربما يأتي في آخر القصيدة بأولها ولابد أنه كانت تحكمه اعتبارات فنية في هذا التقديم والتأخير ، هذا التعديل والتبديل كنت أتمنى أن يحدث هذا وأن يبين لنا الباحث الاعتبارات والتغييرات التي تمت في هذه المختارت .

نقطة ثالثة أيضاً : ماهي المعايير التي دفعت البارودي إلى هذه الاختيارات؟ هل ما اختاره بالفعل لكل شاعر من هؤلاء الشعراء هو خلاصة شعره من الناحية الفنية . .؟ وقمة هذا الشعر . .؟ أم أن البارودي قد تناسى أشعاراً أخرى ، وربما كانت أكثر أهمية في شعر الشاعر؟ هناك أيضاً نقطة ربما أشار إليها أحد الزملاء المتحدثين - وهي -ماهي العلاقة بين مختارات البارودي وبين الاختيارات السابقة؟ طبعاً الاختيارات السابقة سواء التي بدأت بالمفضليات ثم الأصمعيات كل هذه المختارات كانت تحت يد البارودي وكان يعرفها حق المعرفة حتى «الحماسة البصرية» الذي نشر مؤخراً منذ سنوات قلائل كان عند البارودي وهو مخطوط لكنه في اختياراته وفي الأبواب التي قسم عليها مختاراته طبعاً هذه رؤية نقدية بلاشك أنه حصر هذه الأبواب وجعلها مقاربة تماماً لرؤية أبي تمام وهو قد أخذ في اعتباره ماوجه إلى أبي تمام في أبوابه من انتقادات فتلافاها لأن هناك أشياء كان ممكناً أن تضم إلى باب من الأبواب عند أبي تمام . هو بالفعل قد تلافى هذا الازدواج وجعل الزهد موضعاً قدمه في مختاراته وكنت أتمنى بالفعل أن تعقد هذه المقارنة بين مختارات أبي تمام وبين مختارات البارودي .

أما كونه قد اقتصر على الشعر العباسي مع امتداده من القرن الثاني إلى القرن السابع

الهجري ، كما هو حادث في هذه المختارات فرأيي أيضاً أنه أراد أن يستكمل مابدأه أبوتمام ، حماسة أبوتمام كانت المسيطرة عليه وليس غيرها فهو أراد أن يستكمل ، لأن أبا تمام أغلب مختاراته من الجاهليين والإسلاميين وقليل جداً من المحدثين فهو أراد أن يستكمل صورة هذه المختارات في هذا الكتاب .

بعد ذلك أرى في تعقيب الأستاذ كمال عمران أنه لايعبأ للترتيب المتعارف بينهم أو بين طبقة أولى وثانية طبعاً الطبقات لم تكن في الاختيارات ، إنما الطبقات كانت في كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي ، وليس مختارات ، إنما هو دراسة متكاملة وتراجم لشعراء كما نعلم .

بعد ذلك أيضاً إنه أراد أن يعرِّف بالمجهولين وقد ورد ذلك أيضاً في بحث الدكتور مكي ، لم يكن هناك واحدٌ من المجهولين أبداً لا «ابن حيّوس» ولا «ابن عنين» فكلهم كانوا معروفين معرفة جيدة في مصادر الأدب وعلى شهرة واسعة وربما كانوا مجهولين لبعض الباحثين أو الدارسين .

كما أن الأستاذ كمال عمران في تعقيبه يقول : «والتجديد هو روح الشعر العباسي» وبالطبع فنحن لانستطيع أن نصدر هذا الحكم على إطلاقه على كل العصور العباسية ، فلم يكن ابن حيوس ولا ابن عنين من المجددين في الشعر العباسي .

إذا كان ذلك من طبيعة شعر بشار أو أبي تمام ، لكنه لم يكن كذلك بالنسبة للمتأخرين في العصر العباسي ، ثم نأتي إلى كلمة أرجو أن يأخذها الأستاذ المعقب في الاعتبار :

«إن الحداثة الأوروبية لم تؤثر في عصر البارودي إلا تأثيراً سطحياً لم يكن كافياً ليوجهها نحو إنتاج المعرفة والأدوات الضرورية» وبالطبع فإن هذا الكلام ليس مقبولاً ، لأننا كأننا كنا فقراء تماماً من المعرفة ، واننا كنا ننتظر الحداثة الأوروبية والمعرفة الأوروبية حتى نكّون معرفتنا .

☐ دكتور نعيم اليافي ☐

المختارات مفتاح آخر من مفاتيح شخصية البارودي الفنية تماماً كالمعارضات وبحث الدكتور مكي ينقسم إلى قسمين ، قسم يتعلق بالمعارضات ، وقسم يتعلق بصلة هذه المعارضات بشعر البارودي الإبداعي . فيما يتعلق بالمختارات لقد سمعنا تعليقاً جيداً عن المنهج وعن علاقة هذه المختارات بما سبقها ، مما لاداعي إلى تكراره ، أنا أريد أن أركز فقط على الشخصية الفنية من خلال علاقة المختارات بالإبداع الشعري ، فالمختارات تعبر أثناء الاختيار عن ثقافة وعن ذوق وعن

رؤيا وعن موقف وفي تصوري أن الدكتور مكي لم يهمل الخطى هنا وئياً حتى يبين هذه العلاقة القوية جداً بين المختارات وبين الإبداع الفني . وقد رأينا في بحث الدكتور يوسف خليف كيف أنه لجأ إلى منطق الدفاع فيما يتعلق بنمذجة البارودي واعتماده على التراث فسنجد هنا منطق التسويغ والتبرير فيما يتعلق أيضاً بقضية المختارات ولكن أين التحليل؟ اين انعكاس هذا الذوق الموجود في نصوص المختارات وتأثيراته في الإبداع الشعري هذا ما لانجده وعلى العكس من ذلك نجد تمجيداً من نوع آخر يخرج بنا عن المصطلح النقدي وعن الحدود النقدية ، هنالك بعض الأمور التي وردت أيضاً وأريد أن أتساءل مع الباحث والمعقب حول بعض المصطلحات التي استخدمت . أنا سأنطلق في ملاحظتي عن الحداثة الأوروبية من وجهة أخرى غير تلك الوجهة التي انطلق منها الدكتور هدارة .

معروف زمنياً أن الحداثة الأوروبية بدأت تقريباً عام ١٨٩٠ - ١٩٣٠ هذه هي مرحلة الحداثة الأوروبية الأولى فكيف نستطيع أو أن نسوغ لأنفسنا الحديث عن تأثيرات لهذه الحداثة في مرحلة متزامنة معها وهي مرحلة البارودي .

الحداثة الأوروبية في هذه الفترة كانت على عكس اتجاه البارودي ، كانت قطيعة مع تراثها . النهضة الأوروبية كانت إعادة لتراثها اليوناني هنا الحداثة الأوربية قطيعة كاملة لتراثها - والبارودي جعل العكس من ذلك - إنه بدأ النهضة ولم يبدأ الحداثة . بدأ البعث بإحياء النموذج السلفي القديم - وأعتقد أن أي مقايسة بين هذين المفهومين مقايسة ستنتهي بنا إلى طريق مغلق . هنالك أيضاً بعض الأمور الجميلة التي وردت في التعليق وهي أنه علينا أن نفسر مرحلة البارودي تفسيراً تاريخياً وهذا التفسير التاريخي في التعليق يناقض مقولة وردت في البحث سجلتها حين قال الدكتور مكي : «يرسم البارودي الطريق لا إلى أبناء عصره بل إلى جميع الشعراء حتى الوقت الحاضر ومعنى ذلك أن البارودي يرسم طريقاً لاتاريخية... طريقاً مطلقة عامة تجري فوق التاريخ فهل المقصود بهذه الطريقة الإعلائية اللاتاريخية هي التوالد الذاتي من خلال التراث؟ أم المقصود فيها احتذاء النموذج القديم؟ في الوقت الحاضر الحداثة العربية تجاوزت المفهومين على السواء .

□ دكتور ماهر حسن فهمي □

يقول الباحث الدكتور مكي «أكد العقاد في شيء من المبالغة أن شوقي بعد الأربعين لم يقرأ سوى القصص والنوادر» ، وهذا غير صحيح أبداً فإذا قرأنا «إثنا عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» تأليف سكرتير شوقي «أحمد عبدالوهاب أبو العز» فسوف نجد أن شوقي كان يقرأ

وكان يقرأ كثيراً جداً حتى في مصيفه عندما كان يذهب إلى الإسكندرية كانت معه كتبه ومكتبته وقراءاته . وأنواع هذه القراءات بالإضافة إلى مانعرفه من مسرحياته عندما ذهب إلى فرنسا وأراد أن يستكمل ثقافته عن فن المسرح ، وكلف توفيق الحكيم للبحث عن دراسات ومراجع في فن المسرح ، بالإضافة إلى المسرحيات نفسها وما تستدعيه من قراءات . فمثلاً : مجنون ليلى استدعت قراءة الأغاني ومسرحية كليوباترة استدعت قراءة التاريخ القديم بالإضافة إلى ماكُتب من مسرح حديث حول هذا الموضوع .

وهكذا نستطيع أن نستمر في بقية المسرحيات فنرى أن شوقي فعلاً كان غزير القراءة وإنما قضية العقاد مع شوقي معروفة ، فشوقي كان عملاقاً والعقاد كان شاباً ، وأراد أن يصعد على أكتاف شاعر عملاق مثل شوقي ، نقطة ثانية وهي من ناحية منهجية الاختيار . هناك شيء من اللبس يقول الدكتور مكي «رأى البارودي أن النماذج التي قدمها هي التي كانت تحتذى في سائر أنحاء العالم العربي فرأى أن يجتزئ بها» هناك نوع من اللبس بين النصَّين فهل هو اختار ما كان معروفاً أم اختار ما كان مجهولاً وأراد أن يعرف به . .؟ نقطة ثالثة وأخيرة رأى الدكتور مكي أن في شعر البارودي بذرة الرومانسية وقبل أن نختلف معه استدرك قائلاً . . «وإن كانت الرومانسية التي نعنيها في الشعر العربي بوجه عام لها سماتها الخاصة» فما هذه السمات الخاصة التي للرومانسية في الشعر العربي لم يوضح لنا .

□ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

يقول المعقب : «إن البارودي لم تؤثر فيه الحضارة الغربية» ونحن في هذا المجال نتعامل مع هذه القضية كما يتعامل المسيحيون مع فكرة «الحبل بلا دنس» لأننا من ناحية كوننا أعطينا للبارودي هذا الدور الريادي في حركة الإحياء نريد أن نبرئه من أي تأثر في حين لو وقف بعض الإخوة أمام محطات تاريخية معينة وخصوصاً فترة إقامة البارودي في اسطنبول للاحظوا أن تلك الفترة هي فترة الإرهاصات التي قادت إلى جمعية الاتحاد والترقي ، وما تلا ذلك من تغريب تركيا بالكامل .

فالبارودي من هذا الخط فقط كان على صلة مباشرة لما كان يدور في أوروبا . أختلف مع الدكتور نعيم اليافي عن بداية الحداثة الأوروبية من عام ١٨٩٠ ، لأن عمر الحداثة الأوروبية من عمر الثورة الصناعية الأوروبية إلا إذا كان الدكتور اليافي يقصد الإضافات التي قدمها «جيل هيوم» وتلك قضية مختلفة ومرحلة من مراحل الحداثة الأوروبية وليست بداية لها . بقي لي سؤال هو أن الاختيار كما نعلم موقف نقدي وكونه أهمل شعراء مصر ولم يختر إلا لشاعر من

أصل يمني فهل كان رأي البارودي في الشعر المصري ليس على مايرام . .؟

□ دكتور عبدالسلام المسدي □

أشكر الباحث والمعقب لقد قدم لنا الباحث عملاً علمياً وعملاً تأسيسياً دخله بمنهج الدراسة التحليلية وتواشيح مع الرؤية التحليلة . هاجسان في بحث الدكتور مكي هاجس تصنيفي وهاجس مقارن على المدى التاريخي فجاءت هذه التأليفة التحليلية التصنيفية التاريخية المقارنة ، ويصعب أن نمسك برأس المسلك أو بالسلك الرابط ولذلك سأدخل إلى البحث من تساؤل عن خلفيته التأسيسية انطلاقاً من مبدأين ، صيغة في البحث على شكل ومضتين عابرتين الومضة الأولى أن جوهر المختارات هو دائماً توسط متوازن في معادلة الماضي والحاضر أي في معادلة التراث والحداثة هذا من منطلقات الباحث بين السطور . الومضة الثانية وهي أكثر تصريحاً : إن عملية الاختيار هي في جوهرها عملية نقدية فمعنى هذا أن مقاييس الانتقاء تحمل في مضامينها المقاييس النقدية . والسؤال إلى أي مدى أو صلتنا الدراسة التحليلية - والبحث هو نموذج جيداً لها- إلى أي مدى توصلنا هذه الدراسة التحليلية إلى استنباط مقاييس النقد عند صاحب المختارات؟ أظن أن الإجابة استيحاء مما أطنب فيه الدكتور منصور الحازمي وما أفاض فيه بعد ذلك الدكتور ماهر حسن فهمي ، كأنما الاجابة إلى السلب أقرب ولكنهما عقبا من مأخذ المنهج وأريد أن أضيف إلى ذلك مدخلاً من التصور أساساً لا فقط من المنهج . وأراني مدفوعاً إلى القول بأن الإشكال الثاوي بين سطور البحث والذي إذا أضفناه يمكن أن يمثل امتداداً أو تجاوزاً للبحث في نفس الوقت - هو أن الباحث الكريم ربما لم يتساءل وربما لم يحدد وربما لم يستفسر ماهو المبحوث عنه في دراسته التحليلية للمنتخبات؟ هل المبحوث عنه هو مقاييس العرب في الماضي كما كرسها المعيار النقدي عبر حقبه التاريخية ، ونريد أن ننبش عنها في التاريخ بضرب من الحفريات الموضوعية؟

□ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم □

نرى أن أغلب المداخلات أو الملاحظات الرئيسية قد انصبت حول المنهج الذي اتبعه الباحث وحسب انطباعي عن هذا البحث أرى أن المنهج يعتمد الجانب التحليلي ، ويعتمد أيضاً في نفس الوقت الجانب التاريخي . لكني أتصور أن الشغل الشاغل الذي يشكل عصب هذا البحث هو أن يثبت دوراً لم يتحدث عنه الدارسون لشخصية البارودي ، وهو دوره محققاً للتراث الشعري . يتراءى لي أن هذا هو الشغل الأساسي في البحث ولم يكن الباحث في الحقيقة مسؤولاً عن الكثير من الموضوعات التي طرحت ، فلقد رأيت الباحث يثبت وبوضوح

شديد ، وبصورة دقيقة وفيها الكثير من السلاسة ، والدقة التاريخية والتحليلية هذا الدور الجديد لشخصية الباروي محققاً للتراث الشعري . وهنا يمكن أن نتحدث عن شخصية المحقق في تجربة البارودي وهو حديث فصل فيه الباحث بالفعل تفصيلاً لم يفصله في أي جانب آخر رغم أن البحث في الحقيقة قد بدأ بإطلاق بعض الأسئلة التي ربما دفعت إلى الملاحظات التي وردت في هذه الحوارات ومن هذا القبيل مثلاً أن هذه المختارات تعكس تجربته الشعرية أو ذوقه الشعري أو أنها في خط متواز مع تجربته الشعرية بمعنى آخر هل تعكس المختارات النموذج الأعلى الذي أبدعه في الشعر؟ أطلق هذا السؤال لكنه في الحقيقة لم يشغل نفسه به كما أطلق أسئلة أخرى لم يشغل نفسه بها وإنما جاءت عرضاً في سياق ما أثبته وبجدارة دقيقة كما يتراءى حول هذا الجانب الجديد في شخصية البارودي وقد اعتبره بالفعل رائداً في تحقيق التراث الشعري ولكن إذا كان البارودي رائد الشعر الحديث فالباحث يقول الآن إنه رائد التحقيق للتراث الشعري في العصر الحديث وهذه مسألة أرى أن البحث بالفعل قد شغل نفسه بها ، وقد استخدم منهجاً واضحاً في ذلك وهو المنهج التحليلي التاريخي . وإجابة عن بعض الملاحظات فإن الباحث قد وضع مسائل إجرائية كثيرة في هذا المنهج فقد اعتمد اللوحة التي وضعها لهذه المختارات وصنفها تصنيفاً جديداً . وقد رأينا المعقب ينطلق منها انطلاقة متوازية مع ما طرحه الباحث في هذه الدراسة . ثم أيضاً إجرائياً - في الحقيقة - اعتمد على تحليل طبيعة الاختيار ، مقاييس الاختيار . وأنا هنا لست مع ماقيل وانطلاقاً من البحث بأن الباحث الدكتور مكي لم يحدد مقاييس هذا الاختيار فقد حدده بمقياسين اساسيين صحيح أن المقياس الأول وهو الجودة متصلة بالعمل النقدي ، أو بالممارسة النقدية ، ولكن المقياس الآخر مقياس يتصل بمهمة المحقق أساساً وهي ماتوفر في العصر العباسي من شعر الشعراء الذين ازدهرت الحركة الشعرية عن طريقهم في هذا العصر فالمقياسان إذاً هما الجودة ثم توفر الشعر لما بين يدي البارودي من مخطوطات ومن كتب قارنها مع بعضها البعض حتى استطاع أن يكون هذه المختارات الضخمة ، ثم فيما يتصل بهذه الإجرائية أيضاً ، اعتمد المقارنة بين مناهج السابقين في الاختيار ، واعتمد أيضاً تحليل بيئات الشعراء الذي اختار لهم وحاول أن يطلق أسئلة كثيرة لها أهميتها فيما يتصل بعمله محققاً . لماذا ركز على شعراء العراق وشعراء الشام ثم لم يختر إلا شاعراً واحداً من مصر وشاعراً آخر من المغرب؟ قد لايكون من مهمة هذا البحث أن يجيب على هذا السؤال الذي طرحه بعض الإخوة الزملاء لماذا مثلاً أغفل شعراء مصر . .؟ هل يشير ذلك إلى أن الظاهرة الشعرية نفسها كانت مضمحلة في هذا العصر الذي اختاره البارودي؟ هذه المسألة لم تكن في نشاط الباحث الدكتور مكي في هذه الدراسة فلقد كان شغله ينصب كما قلت في توضيح الدور الذي اضطلع به البارودي في هذه

المختارات بوصفها تحقيقاً للتراث الشعري . هناك أسئلة كثيرة وأنا اعتقد أن التداخل قد طرحها وشكلت عبئاً آخر ليس من مهمة البحث ومن بينها مثلاً مسألة علاقة هذه المختارات بالحداثة الشعرية أو ما إلى ذلك وأنا أتصور وهذا انطباعي أيضاً في قراءة البحث أن هذه المختارات لاتثبت إذا كان البارودي يريد أن يتصل بالحداثة الشعرية أو ما إلى ذلك إنها تثبت شيئاً لامجال للشك فيه وهي انغماسه وخوضه الذي لم ينقطع في التراث الشعري العربي الذي حدده في العصر العباسي لذلك ليس من الموضوعية ومن السلامة أن نطالب هذا البحث أو أن نطالب حتى البارودي بما لم يقع في منهجية مختاراته . هناك أيضاً أسئلة أعتقد أنها دقيقة ومهمة جداً طرحت في التداخل وهي هل تعكس هذه المختارات شخصية الشاعر؟ وهي قضية مهمة ولها حيويتها الخاصة وقد أجاب الدكتور عبدالسلام المسدي في الحقيقة على جانب منها لأنه ربط فكرة المختارات بشخصية النقد . والحق هو أن الاختيار بالفعل فيه جزء من النقد كما أن النقد جزء من عمليات التحقيق أو من الإجراءات التي يقوم بها المحقق عادة . النقد في حقيقته أو في جوهره أو في الأصل يبدأ محققاً للنص . هذه مسألة قد تتفقون فيها وقد تختلفون ، ولكنني أرى أن البارودي كان مخلصاً لهذا التوجه بوصفه محققاً وكان الدكتور مكي أيضاً مخلصاً لبحث هذا الجانب في تجربته هذه فيما يتصل بالمختارات .

□ رد المعقب الاستاذ كمال عمران □

شأن هذا النقاش أن يثري البحث وإن كنا نطالبه بأشياء كثيرة قد يعسر أن تتوفر في البحث ولذلك وجدت نوعاً من الشدة والقساوة في بعض الأحيان بالمطالبة وبكل شيء بالنسبة إلى البحث ولكنه منطلق في نظري ذكي ، وعمل يحتاج إلى أن نواصله لأن الاكتفاء بالوقوف عند شعر البارودي مهما كانت طرقه فهي يمكن أن تستكمل بمثل هذا البحث عن المختارات التي ارتضاها البارودي ولا أريد أن أدخل في مجالات أخرى قد ذكرها بعض المتداخلين تتصل بطريقة الاختيار . . . الخ فالمسألة أن الاختيارات ماثلة أمامنا وأن الناظر فيها يمكن أن يدرك إلى جانب الأمور الفنية ، وإلى جانب طريقة الاختيار ، يمكن أن ندرك موقفاً ، أن نصل إلى رؤية ، إلى صورة ، وهو ماحاولت أن أقف عنده بمراعاة الذوق في الاختيار والذوق في قول الشعر في شعر البارودي ، وهو يحتاج إلى دراسات ولاشك ولكن المشكلة الاساسية في نظري تبقى دائماً مشكلة مصطلحات ومفاهيم . الباحث الدكتور مكي ذكر الحداثة مرتين في بحثه على الأقل . فما معنى الحداثة؟ أتصور أن الحداثة هي الحضارة الغربية ، هي نتيجة عامل من العوامل ، ثم لست أدري ما الذي يخدش في كياننا حينما نقر في عهد البارودي أنه لايمكن بحال أن نتعرض

إلى مسألة الحداثة لأن الوضع العربي في تلك الفترة وهو وضع لم يتهيأ بعد للحداثة وأن التأثر الفعلي بالحضارة الأوروبية ليس بمنطق هم ونحن ، بل منطق فرض تاريخياً ولايمكن أن نغضي عنه أو أن نسكت رغم أننا نعيش كما قال «خير الدين التونسي» في «أقوم المسالك» أننا نعيش في قرية العالم بل نحن في غرفة العالم فهناك أوضاع ينبغي أن نتعامل معها كما هي لابمركبات... إذاً نحن فقراء ، وماذا قدمنا للحضارة؟ لا أتصور أننا سنصل إلى مثل هذه الملاحظات إذا بقي حالنا تمجيداً لماضي تالد ولانفكر فعلاً في الوضع التاريخي الذي نمر به ومررنا به وهو يحتاج منا إلى نوع من الوضوح مع أنفسنا حتى لأقول عبارة أخرى . أنا قصدت الحداثة بالمعنى الذي تكلم فيه الدكتور نعيم اليافي فلذلك ، المجازفة باستعمال مصطلحات لاتجد لها صدى في الواقع التاريخي المعين فأظن أنه قد يوقع بنا وقد يفضي بنا إلى نوع من عدم التفاهم ، وهذا ما يحصل في مثل هذه المناسبات ، ولعل هذا يؤكد أننا بقدر ما نتبنى الدراسات الأدبية والتي تحتاج إلى الآليات الفنية التي تنظر في القول وتفجر أبعاده فإننا نحس أيضاً بضرورة أن يعضد هذا العمل عمل آخر هو البحث الحضاري المنطلق من المصطلحات والذي يضبط المصطلحات حتى لاتكون اللغة بيننا في مثل هذه القضايا على هذا النوع من سوء التفاهم حتى لا أقول من التضارب أو التباعد فلعل هذه الندوة تستنهض فينا هذه الهمة بأن تكون مصطلحاتنا والمفاهيم التي تحمل تلك المصطلحات واضحة في مضانّها وفي حدودها التاريخية بأن لانتعسف على التاريخ باسم الحنين إلى الماضي المجيد ، الماضي حاصل ، ولكن الحاضر قريب والنظر في التاريخ يحتاج منا إلى كثير من التبصر ومن الصبر على أن نتعرى ولكن أن نتعرى بغاية وضع الأسس الفعلية حتى نقوِّم هذه الأعمال الأدبية فضلاً عن الأوضاع الحضارية التي عشناها .

◻ دكتور علي الباز ◻

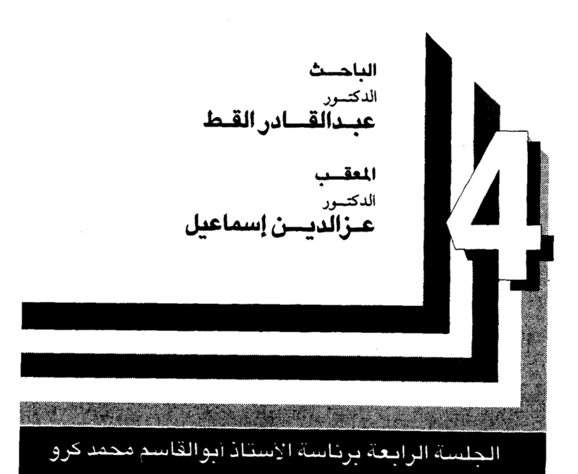
أعتقد أننا ونحن نناقش هذا البحث ، كان في ذهننا البارودي وتجديد البارودي وقيمة البارودي وكل هذه الأشياء . إننا نتحدث هنا عن محقق للتراث في عصره وكان رائداً في هذا المجال لكننا لطغيان شخصية البارودي علينا ، نتحدث عن تجديده وعن شعره وهذا ما لاحظته في بعض المداخلات في هذا الموضوع ، فالاختلاف حول البارودي في رأيي الشخصي المتواضع هو اختلاف نسبي اختلاف في النسبة بالنسبة لهذا الهرم الكبير ، فأعتقد أننا نحن لانختلف حول قيمة البارودي ولكنه اختلاف نسبي بالنسبة للتجديد . وأيضاً بالنسبة للتجديد أرجو أن أقول إننا نظلم البارودي عندما نقول إنه رائد التجديد في هذا العصر فالبارودي كان مجدداً في زمانه وهذا شرف كبير له أما أن يمتد بريق هذا التجديد أو يخف شيئاً فشيئاً الآن فهذا شرف أيضاً له وأعتقد أن

تجديده يظل في أعماقنا حتى ونحن نجدد في هذا العصر . للحكم على البارودي لاينبغي لنا أن نجلس في مقاعدنا هنا ثم نستدعي البارودي لكي نحاكمه أو لكي نقيِّم قيمته التجديدية ولكن ينبغي أن نرحل نحن ونترك هذا المكان «المكيف» الوُثير إلى ذلك الزمان البعيد منذ ٨٨ عاماً عندما توفي البارودي لكي نحكم عليه في عصره هو هل كان مجدداً في عصره أم لا؟ ينبغي حتى نكون عادلين في حكمنا أن نذهب إليه في عصره ونتحمل مشقة السفر لكي نحكم على البارودي هل كان مجدداً في عصره أم لا . .؟ البعض يقول إن المختارات لم تكن أبداً مجرد تجميع لهذا البستان الرائع من الشعر وإنما كانت التفاتة رائعة من البارودي لكي ينبه ويقف في وجه تباشير الغزو الفكري في ذلك الزمن .

□ دكتور إبراهيم غلوم - رئيس الجلسة □

شكراً للدكتور علي الباز على هذه الملاحظات المضادة وفي الحقيقة قبل أن ننتهي من هذه الجلسة وننفضّ ، هناك بلاشك هواجس كثيرة حول قضية المختارات ، ربما لم نفرغ منها بعد ، وخاصة فيما يتصل بعلاقتها بالشاعر أو الناقد أو المحقق ، أو علاقتها بالشعر الذي يتم اختياره هل يكون من عصر الازدهار أو العصور الأخرى أو بيئة محددة أو من بيئة أخرى؟ هذه مسألة في الحقيقة لم تبحث بعد ولم توضع لها مناهج دقيقة في حياتنا الأدبية الحديثة وأعتقد أن الدكتور قد أثار أسئلة حولها ، وقبل أن ننتهي أرجو من الإخوة المشاركين ملاحظة أن الجلسة المسائية ستبدأ في الساعة السادسة مساءً...... وشكراً...

البارودي بشير الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث



□ أبوالقاسم محمد كروّ ـ رئيس الجلسة □

نستهل الجلسة الرابعة لهذه الندوة وقبل أن نمضي في تقديم المشاركين فيها أود أن أعلن أنني باسمكم أرحب بأحد أعلام المغرب العربي في الثقافة والتاريخ والأدب الذي وصل منذ قليل والتحق بنا في هذه القاعة وهو الأستاذ الدكتور محمد عبدالهادي التازي وقد تعودنا نحن في المغرب العربي أن نقدم الحسيب عن النسيب وأن نعطي دائماً الأولوية لروادنا ولذلك فإني بكل اعتزاز وكل سرور وكل ترحيب ، أحيل رئاسة هذه الجلسة إليه وهذا أقل واجباتي وأظنكم أيضاً تشاركونني في هذه الحالة تقديراً لهذا الرجل الذي له في خدمة الثقافة والتاريخ العربي عامة – والمغاربي خاصة جهود وجهود وجهود . . فهو عضو الأكاديمية المغربية الملكية وأستاذ في جامعات المغرب وإلى ذلك هو رئيس مركز البحث العلمي في جامعة محمد الخامس وعضو العديد من المجامع وبينها مجمع اللغة العربية في القاهرة فكلانا زملاء في هذا المجمع واقتضت تقاليد هذا المجمع أن الأقدم والأكثر رتبة يتقدم على الآخرين فهو قبلي في هذا المجمع بالإضافة إلى أنه عضو عامل وأنا عضو مراسل ولا تسمح كل هذه المعطيات بان أترأس جلسة فيها أمثالكم من ناحية وهو موجود أيضاً بيننا من ناحية أخرى وله عشرات الكتب التاريخية والأدبية التي يطول الحديث عنها لو أردت ذلك فاختصاراً للوقت اسمحوا لي بأن يتولى مكاني رئاسة هذه الجلسة الشيخ العالم الجليل العزيز علينا جميعاً الدكتور محمد عبدالهادي التازي فليتفضل مشكوراً :

□ د .محمد عبدالهادي التازي ـ رئيس الجلسة □

زملائي الأعزاء ستسمحون لي في بداية الحديث أن أتقدم بالشكر الجزيل لزميلي العزيز وأستاذي الكبير أبوالقاسم محمد كروّ الذي طوق جيدي بهذه الكلمات التي كانت من فيض أريحيته وما يتمتع به من جميل الذكر وطيب الصيت أجد نفسي عاجزاً حقيقة أمامكم أن أوفيه حقه ومع ذلك فإني أجله وأشكره لأنه أتاح لي الفرصة أن أتقدم أمام هذا الجمع الحافل بكم وبرجال الفكر الذين استفدنا منهم ونستفيد أطال الله عمرهم وأزكى في حياتهم سيكون علينا اليوم أن نستمع وأن نستمتع بحديث لأستاذنا الجليل الدكتور عبدالقادر القط والبحث بعنوان «البارودي بشير الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث» ، وبالرغم من أننا كنا نود أن لا نحدد وقتاً للاستماع إليه نظراً لما سيتحفنا به ولكننا أمام زحمة الوقت فإننا سنستمع إليه خلال النصف ساعة المقبلة فإذا أقدمه إليكم بما تعلمون عنه سلفاً من كبير فضل على الثقافة والمعرفة أرجو مع ذلك أن أختصر تقديمه في هذه الكلمات القصيرة . الاستاذ الدكتور عبدالقادر القط

أستاذ متفرغ بكلية الآداب بجامعة عين شمس ـ رئيس قسم اللغة العربية والعميد السابق لكلية الآداب بجامعة عين شمس كذلك . ناقد أدبي معروف ، رأس تحرير مجلات أدبية أربع وهى الشعر والمجلة والمسرح وإبداع وعضو للمجلس الأعلى للثقافة ـ ومقرر للجنة الشعر بالمجلس . شارك منذ عودته من البعثة في لندن في الحركة الأدبية مشاركة متصلة وتبنى كثيراً من التيارات الأدبية الجديدة التي وصلتنا أصداؤها إلى المغرب وكثيراً من المواهب الأدبية النامية كذلك الكتابة في الصحف والمجلات والأحاديث عبر الإذاعة والتلفزة على مستوى مصر وعلى مستوى العالم العربي كما أسهم في نقل الأدب العالمي بترجمة كثير من الأعمال الأدبية المرموقة وهكذا سنجد له في صدر ما أنتج مشاركته في تحقيق المجلدين الأولين من كتاب : الذخيرة لابن بسام ، وذكريات شباب في الأدب المصري الحديث ، إلى عدد من الكتب التي سنذكر منها كذلك : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ونظراً لتضلعه من اللغة الانكليزية فقد أثرى اللغة العربية بكثير من الأعمال التي لها صلة باللغة الانكليزية نذكر منها هاملت وريتشارد الثالث وبيكليس ، وصيف ودخان ، إلى آخر اللائحة الطويلة . هذا إلى الجوائز التي استحقها عن جدارة وهى جائزة الملك فيصل العالمية في الآداب وجائزة الدولة التقديرية في الآداب كذلك في عام ١٩٨٥ . إذ أعتذر عن تتميم كل هذه الأوراق أرجو من زميلي العزيز الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط ان يتحفنا بموجز عن بحثه القيم الذي قدمه لهذه الندوة وشكراً له .

□ الدكتور عبدالقادر القط □*

يعرف البارودي عند نقاد الشعر ودارسيه ، بأنه رأس حركة رائدة في الشعر العربي الحديث سميت «حركة الإحياء» ، وأنه - باحتذائه أنماط الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ، احتذاءً تسانده موهبة قادرة ، وتأثر بطبيعة العصر الحديث ، قد هيأ للشعر نقطة بداية صالحة ، ينطلق منها إلى أساليب أكثر أصالة وأقل جنوحاً إلى التقليد ، وأقدر في معجمها وصورها وإيقاعها على التعبير ، عمّا كان قد طرأ على الحياة في المجتمع العربي من تحول حضاري كبير .

وقد شاركه في ذلك الصنيع شعراء لاحقون من أقطار الوطن العربي ، امتدت بهم الحياة حتى أصبحوا من أعلام نهضة تَلَتْ حركة الإحياء ، هي حركة التجديد... وشعر البارودي - كما هو معروف - يشبه إلى حد كَبير في معجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته وإيقاعه العام ، شعر كبار الشعراء في العصر العباسي ، وشعر العذريين في الدولة الأموية ، وإن تميّز بلمسات «عصرية» تنم عن انتمائه إلى العصر الحديث . وهي لمسات تظل مجرد إحساسٍ خفيّ يشيع خلال كثير من مظاهر التقليد .

والبارودي لايخفي احتذاءه تلك النماذج القديمة ، وهو كثيراً مايعارضها غير مصرّح أحياناً ، ومصرحاً في بعض الأحيان ، كما في قوله من قصيدة يعارض بها قصيدة أبي نواس المعروفة في مدح الخصيب :

فلو كنت في عصر الزمان الذي انقضى
لباءَ بفضلي جرْوَلٌ وجريرُ
ولو كنت أدركت النواسيَّ لم يقُلْ
أجارة بيتنا أبوك غيور

على أن المكانة التي تبوأها البارودي في عصره ، تنبئ بأن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً غير مجرد تقليد القديم ، فقد كان الشعر القديم بين أيديهم في الدواوين وكتب الأدب ، يقرأونه فيجدون فيه من الشاعرية والأصالة ماقد لايظفرون بمثله عند البارودي ، إن كان مايبتغون هو مجرد الأساليب الشعرية القديمة . حقاً ، إن الشاعر كان واحدا منهم ، وإنّ تفوقه في هذا النمط العالي من الشعر القديم ، قد بعث في نفوسهم شيئاً غير قليل من «الزهو» بشاعر منهم ، يستطيع أن يجاري فحول الأقدمين على هذا النحو ، لكن ذلك وحده لم يكن ليجعل للبارودي كل هذه

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

المكانة الكبيرة في نفوس الناس ، إذا لم يكن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً جديداً غير مجرد البراعة في المحاكاة .

فما الذي جعل الناس يُكبِرون الشاعر كل هذا الإكبار ، ويتغاضون عن كثير مما في شعره من مظاهر التقليد البيّنة؟

يعود ذلك - فيما أرى - إلى أن أبناء ذلك العصر ، قد وجدوا في شعر البارودي وتجاربه تعبيراً - غير مباشر - عن بوادر تغيّر اجتماعي ، كان قد بدأ يسري في بناء المجتمع ، ويعي الناس أحياناً بعض ظواهره ، ويحسونَ ببعضها إحساساً تلقائياً غير واع أحياناً أخرى ، ويشير إلى أن المجتمع قد أخذ يتحول إلى مرحلة حضارية حديثة قوامُها - داخل عناصر متشابكة من تحولات ثقافية واقتصادية واجتماعية - وجود جديد للفرد ، ينحو إلى أن يكون له كيانه المتميزٌ ونشاطه الحر ومشاركته في شؤون مجتمعه ووطنه ، وإحساسه الخاص بالحياة . لذا تجاوب الناس مع كل مايرضي هذا الوعي أو الإحساس التلقائي .

ولعلّ مّما يصورّ إحساس الناس الخفيّ بذلك التطور حينذاك ، تلك الفكرة التي بنى عليها المويلحي كتابه المعروف «حديث عيسى بن هشام» ، وفيه يُبعث أحد الباشوات من القرن التاسع عشر فيهبط إلى القاهرة «الجديدة» ، ويشاهد ماطرأ على حياة الناس فيها من تغير يصيبه بكثير من العجب والذهول ، ويدفع به إلى كثير من المفارقات والمواقف الطريفة ، النابعة من اختلاف بين ماكان قد عاش عليه من قيم وسلوك اجتماعي ، ومايشهد من قيم جديدة وسلوك حديثٍ يمارسه «الفرد» في مجالي الحياة المختلفة على نحو لم يكن معهوداً من قبل .

ولعلنا نستطيع أن نطلق مصطلح «الذاتية» على ماوجده الناس في شعر البارودي ، من مقومات - وبخاصة في تجاربه - تنبئ بذلك التطور الحضاري ، الذي قُدِّر له أن يتكشّف - بعد سنين - عن أكبر حركة تجديد في الشعر العربي الحديث ، هي حركة «الاتجاه الوجداني» - أو «الرومانسية» كما يعرفها أغلب الناس .

وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الشخصية وحدها - وإن كان ذلك أحد مظاهر الذاتية - بل المراد أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزّة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس البشرية ، و«يُفصح» عن رؤيته الخاصة دون أن يخفي عواطفه بدافع من حرج نفسي ، أو اتباعاً لأنماط «موضوعية» من التعبير ، قد تشي بإحساس الشاعر لكنها لاتفصح عنه .

ولم تكن أمثال تلك التجارب الذاتية جديدة على الشعر العربي ، لكنها كانت قليلة فيه بالقياس إلى النزعة «الموضوعية» التي تختفي وراءها ذات الشاعر ، على حين كان عصر البارودي يؤْذن بظهور حركة محورها الأول ذاتية الشاعر ، وتعبيره الصريح - الحادّ في كثير من الأحيان - عن وقع الحياة على فكره ووجدانه .

لقد ظل الفرد في العصر الجاهلي وثيق الارتباط بكيانه الاجتماعي القبلي ، ولم تكن هناك حدود واضحة تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها . وقامت القصيدة العربية - في الغالب - على المزج بين مايبدو أنه عواطف ذاتية خالصة ، وبعض أمور القبيلة في الحل والترحال والحرب والسلام والقحط والرخاء .

ولم تكن العواطف الذاتية بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية ، فلم يكن الوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيراً - من خلال التجربة الفردية - عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة .

وهكذا اختلطت ذات الشاعر بموضوعات أعمّ من تجاربه الخاصة ، فلم تدفعه التجربة الشخصية المفردة إلى تميزّ واضح في الأساليب والصور الشعرية ، إلا في القليل النادر . واكتفى الشاعر بالأنماط السائدة التي كان قد اهتدى إليها الشعر الجاهلي معبرةً عن ذلك الوجود المزدوج .

على أن ذاتية الشاعر الجاهلي كانت تبدو واضحة كلما انسلخ عن جماعته بحكم الأحوال انسلاخاً دائماً ، كامرئ القيس في حياته العاصفة ، وعنترة في كفاحه من أجل حريته وحبه ، وكبعض الشعراء الصعاليك في تمرُّدهم على أعراف مجتمعاتهم ، أو انسلاخاً مؤقتاً ، كطرفة في خصومته مع «ذوي القربى» . وكذلك كانت تبدو ذات الشاعر عند شعراء مقلّين يقولون مقطوعاتهم وقصائدهم المعدودة في وقدة شعور حاد أثاره حادث عارض ، وفي بعض قصائد لشعراء ذوي تكوين نفسي خاص ، كالأعشَى في قَصائده التي تصور نزواته وتجاربه الحسية .

ونستطيع أن نتبين «نمطية» الصورة الشعرية «الموضوعية» في تصوير الشاعر وقوفه على الأطلال ، فهو - برغم مانستشفه في شعره من حزن دفين لما أصاب الدار من تحوّل - لا يصرح كثيراً بذلك الحزن - بل يكتفي بوصف مظاهر الخراب والوحشة في الطلل المقفر ، في صور تتكرر من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى بشيء من الخلاف اليسير ، وهي ظاهرة تدفع الدارسين المحدثين إلى كثير من التأويل للرموز والأساطير واللغة ، نتيجة ذلك التعبير «الموضوعي العام» .

ومع أن «النُّؤي» التي يتردد ذكرها في المطالع الطللية تحمل إشارة إلى الشعور بالأمن مع الأعاصير والسيل داخل الخيمة ، ومع أن الأثافي «تحمل رمزاً للدفء والشبع والمرأة» ، يأتي التعبير عنهما تقريرياً لايفصح عن تلك الإشارات والرموز . وقصارى مايفصح الشاعر عنه أحياناً أن يربط بين الأثافي والمرجل ربطاً عارضاً غامضاً :

أثافيّ سُفعاً في معرّس مرجل

ونؤياً كجرم الحوض لم يتثلم

والشاعر في كثير من الأحيان إذا عنّ له أن يبكي لايبكي وحده ، بل يدعو خليلاً أو خليلين أو جماعة من الركب ليعرجوا معه إلى الدار فيقفوا بها ويبكوا معه عليها ، وكأن مايشعر به من فقد ليس تجربة ذاتية تخصه وحده ، بل هو تجربة عامة من صميم الحياة العربية كلها فهم يؤدون نحوه هذا «الطقس الجماعي» ، إن صح التعبير .

وهو لايمضي كثيراً في الحديث عن بكائه أو لوعته ، أو بزواج بين عالمه الداخلي ورؤيته الخارجية ، بل ينصرف إلى رصد أطلال ذلك الماضي البعيد ، ومايراه فيها من مظاهر التحول الجسيم . وزهير في أبياته المعروفة يكتفي في الحديث عن أطلاله التي لقيها بعد غيبة «عشرين حجة» ، بتصوير خلاء الدار من الصحاب والأنس وامتلائها بالظباء والآرام «يمشين خلفه» بعد أن طال إلْفُها للمكان . فإذا تعرف إلى الدار في النهاية حيّاها تحية فيها كثير من الحنان والهدوء ، لايكاد يفصح عن لوعة الفقد :

فلما عرفت الدار قلت لربْعها

ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم

وقد يسأل الشاعر الربع عن سر هذا التحوّل ، وعن مصير من كانوا يملأونه بالأنس والحب ، لكنه يبادر فيلوم نفسه على سؤال من يعرف أنه لايمكن أن يجيب ، وكأنما يسدّ الطريق أمام عواطفه حتى لاتفيض إذا أذِنَ لخياله أن يدير حواراً بينه وبين الربع :

– فوقفت أسالها – وكيف سؤالنا

صُمّا خوالد مايبين سؤالها؟

– مابكاء الكبير بالأطلال؟

وسؤالي... وماتردّ سؤالي؟

– ألا عِمْ صباحا أيها الطلل البالي

وهل يعمن من كان في العصر الخالي؟

- طال الثواء على رسوم ديار

قفر أسائلها ... وما استخباري؟

وقد يلوم الديار نفسها كالمحنق المغيظ :

- هل بالديار أن تجيب صممْ

لو كان رسم ناطقاً كلّم!

- يادار عبلة بالجواء تكلمي!

وعمي صباحاً دار عبْلَة واسلمي

- ألّما على الربع القديم بعسعسا

كأني أنادي أو أكلّم أخرسا

أما حين تحوّل الأمر بعد العصر الجاهلي في حركات شعرية تقوم في أساسها على النزعة الوجدانية والتعبير الصريح عن العواطف ، فإن الشاعر لم ير بأساً في أن يقيم بينه وبين الدار الخالية حوارا يتبادلان فيه مشاعر إنسانية حية ، كما في قول المجنون :

فاجهشْتُ للتوباد حين رأيته

وكبّر للرحمن حين رآني

وأذرفت دمع العين لما عرفته

ونادى باعلى صوته فدعاني

فقلت له: أين الذين عهدتهم

حواليك في خصب وطيب أمان

فقال: مضوا واستودعوني ديارهم

ومن ذا الذي يبقى على الحدثان؟

وكذلك يقيم الشاعر الوجداني الحديث حواراً مماثلاً بينه وبين الدار المهجورة[1] :

آه مما صنع الدهر بنا..!

أوَ هذا الطلل العابس أنتا

والخيال المطرق الرأس أنا؟

شَدَّ مابِتَّ على الضنك وبِتنا..!

(١) إبراهيم ناجي . . وراء الغمام .

ويسلك الشاعر الجاهلي الموقف الموضوعي نفسه ، حين يتجاوز الوقوف على الأطلال إلى وصف مظاهر من الطبيعة ، شأنها أن تحرّك وجدان العربي وتثير خياله ، كالبرق والمطر والسيل فهو - في الأغلب يرصدها من بعيد ، متخذا من البعد المكاني ذريعة للبعد النفسي حتى لايصرح بشعوره ، تاركاً لصوره وحدها - خلال عبارات وتشبيهات ومجازات مألوفة - أن «توحي» بطبيعة هذا الشعور وأن «تنمّ» عليه . وكما يطلب الواقف على الربع من بعض رفقته البكاء على الطلل ، ينشد راصد البرق صاحباً أو صحابا يشركونه تأمل تلك اللحظة الفريدة التي كانت تثير خيال العربي وأشواقه إلى البعيد المجهول . لكن الشاعر يكتفي بأن «يأرق» لها سائلاً أصحابه أن ينهضوا فيستشرفوها معه :

- أصاح ترى برقا أُريك وميضه

كلمع اليدين في حبّي مكلّل

- أصاح ترى بُرَيْقاً هبّ وْهنًا

كمصباح الشعيلة في الذبال

أرِقْتُ له وأنجد بعد هدءٍ

وأصحابي على شعث الرحال

- أرقت وأصحابي قعود بربوة

لبرق تلالا في تهامة لامع

قعدت له ذات العشاء فلم أنم

لدى مرقب من هضْب نخلة فارع

وقلت: تأمل صاح.. أين مصابه

أجاد على ذي فرتني فالفوارع؟

وقد لايجد الشاعر من يشركه في تلك التجربة ذات الصفة الجماعية ، فيودّ - مناديا - لويجد له رفيقاً فيها :

يامن يرى عارضاً قد بتّ أرقبه

كأنما البرق في حافاته شعل!

أو يلوم صاحبه لأنه نام ولم يأرق معه لذلك المشهد الفريد :

إنـي أرقت – ولـم تـارق مـعـي صـاح
لـمـسـتـكـفّ بـعـيـد الـنـوم لـوّاح

يـامـن لـبـرق أبـيـت الـلـيـل أرقـبـه
من عـارض كـبـيـاض الـصـبـح لمّـاح!

على أنه – في تلك الأحوال جميعاً – ظل الشاعر حريصاً على أن يحقق في شعره – بدرجات متفاوتة – ذلك «الجلال» الكلاسيكي ، الذي يقوم على تحويل «الذاتي الخاص» إلى «عام مطلق» ، لايستدعي التعبير عنه خروجاً كبيراً على الأنماط السائدة في اختيار المعجم ، وبناء العبارة وطبيعة التشبيه والمجاز ، في إطار من إيقاع عام مشترك . ولعل هذا «الجلال» هو ما أراده النقاد القدماء بمصطلح «الرصانة» أو «الجزالة» .

وقد ظلّ للشعر الجاهلي سلطانه الكبير على مسار الشعر العربي في العصور اللاحقة ، وظلّت كثير من أنماطه تتسلل إلى إبداع الشعراء الأمويين والعباسيين ، حتى في أبعد الاتجاهات إيغالا في التجديد كشعر أصحاب البديع . وأكد هذا السلطان أن الشعراء قد ارتبطوا بالسياسة والحكم ، وفرضت عليهم الأحوال أن يعبروا عن وقائع بعيدة عن وجدانهم ، كان لابد أن يستعينوا في التعبير عنها برصيد من الأنماط الموروثة أو السائدة ، تشحب فيها شخصية الشاعر وعواطفه الذاتية ، ويتجلى تفوقه – في المقام الأول – من خلال سيطرته على اللغة وحذقه أساليبها ، والخروج – قدر الطاقة – من أسْر تلك الأنماط إلى شيء من الأصالة ، كانت تَلْقَى كثيراً من الإنكار عند المحافظين من النقاد .

على أن شخصية الشاعر ظلت تنبثق في تجارب مفردة عند بعض الشعراء ، أو في أبيات ومقطوعات عند شعراء أبت شخصياتهم أو ظروف حياتهم أن تخضع تماماً لسلطان تلك النزعة الموضوعية .

ولم يكن يشذ عن ذلك الاتجاه الموضوعي غير حركة فريدة في الشعر العربي ، هي حركة الشعر العذري التي تكاد تشبه إلى حد كبير في طبيعة تجاربها وصورتها الفنية حركة الاتجاه الوجداني في العصر الحديث . وقد عبر شعراؤها من خلال التجربة العاطفية عن التحوّل الحضاري الذي أحدثه الإسلام في الحياة العربية ، وعبّر شعراء «الاتجاه الوجداني» عن ذلك التحول الذي جلبته إلى المجتمع العربي نهضته الحديثة .

ومن تلك النماذج الذاتية المتميزة في الشعر العربي القديم ، ومن أشعار العذريين ، استمدّ

البارودي غذاء لتجربته الذاتية المتميزة ، مستوحياً كثيراً من أساليبهم وصورهم وإيقاع شعرهم العام .

ومن المعروف أن حياة البارودي قد حفلت - منذ صباه - بالأحداث والتجارب ، فخاض وهو شاب حرب كريت ، ثم اشترك في حرب البلقان ، ثم قُدِّر له أن يضطلع بدوره المعروف في الثورة العرابية ، وأن تنتهي حياته بالنفي سبعة عشر عاماً ، فَقَد أثناءها زوجه وبعض ولده وأصدقائه في أرض الوطن ، ودبّت إلى جسده الشيخوخة ، وإلى روحه اليأس بعد معاناة طويلة من مرارة الهزيمة والندم والغربة . وقد فرضت هذه التجارب على الشاعر أن يرتدّ إلى ذاته ، فينبعث في شعره - على الرغم من مظاهر التقليد البادية - من الحرارة والعواطف الممتزجة بالبصيرة النافذة ، مالاينبع إلا من التجربة والملاحظة الدائبة للنفس والناس والحياة . وقد ظلت تلك ظاهرة ملحوظة من قبل في الشعر العربي ، عند شعراء كانت لهم تجارب خاصة في الحياة ، طبعت بعض شعرهم بسمات ذاتية تميزوا بها عن سائر الشعراء . وقد تحققت هذه الظاهرة بعد البارودي عند شوقي ، حين فرضت عليه طبيعة المسرحية أن يتمثل مواقف الشخصيات وتركيبها النفسي وشعورها في النصر والهزيمة والحب ، فجاء شعره في مسرحياته أكثر أصالة وأصدق تعبيراً من أغلب قصائده في دواوينه . ولعل ذلك كان من وراء اختيار شوقي رئيساً لإدارة جمعية أبولو ، التي كانت وليدة نموّ الاتجاه الوجداني - أو الرومانسي - ، واتجاه الشعراء إلى نبذ شعر الأحداث والوقائع والمناسبات والإخوانيات ، ليعبروا عن تجاربهم الذاتية وإحساسهم بالتحولات الحضارية حينذاك .

والحق أن ديوان البارودي يكاد يخلو من شعر المناسبات والأحداث الجارية و«الإخوانيات» التي كانت محور أشعار كثير من معاصريه ، والتي أخذها أصحاب «الديوان» على شوقي بعد ذلك . وليس للبارودي من هذا إلا قصائد ومقطوعات قليلة ، يرثي بها بعض أصدقائه المخلصين في مصر والوطن العربي ، كرثائه لصديقه الأديب والشاعر المعروف عبدالله باشا فكري ، وصديقه الشيخ حسين المرصفي ، وأحمد فارس الشدياق ، ورسالته إلى الأمير شكيب أرسلان . ومدائح معدودة في الخديوي توفيق والخديوي عباس حلمي اقتضتها الضرورة . ولاتخلص هذه القصائد القليلة للرثاء أو المديح بل يمتزجان بعواطف الشاعر وفكره .

وهو حين يرثي صديقيه الشيخ حسين المرصفي وعبدالله باشا فكري ، لايخلص إلى الحديث عنهما ، إلا بعد حديث يبدو كأنه رثاء لنفسه ، يمتزج فيه الشوق إلى ملاعب الصبا بالشعور المُمضّ بعجز الشيخوخة والضيق بما يلقاه من لوم اللائمين في أعقاب الهزيمة :

ليت شعري متى أرى روضة المنيل

ذات النخيل والأعنابِ

حيث تجرى السفين مستبقات

فوق نهر مثل اللجين المذاب

قد أحاطت بشاطئيه قصور

مشرقات يَلُحن مثل القباب

ياندِيمَيَّ من سرنديب كُفّا

عن ملامي وخلّياني لما بي

كيف لاأندب الشباب وقد أصبحت

كهلا في محنة واغتراب

لم تدع صولة الحوادث منّي

غير أشلاء همّة في ثياب

فجعتني بوالديَّ وأهلي

ثم أنحت تكرُّ في أترابي

كل يوم يزول عني حبيب

يالقلبي من فرقة الأحباب!

أين مني حسين بل أين عبدالله

رب الكمال والآداب؟

وهو حين يهنِّئ الخديوي توفيق بالجلوس على العرش ، لايقتصر على المدح التقليدي المعهود في تلك المناسبات ، بل يضع في مدحته شيئاً من فكره ، مثلما بث في رثاء أصدقائه كثيراً من مشاعره الصادقة ، فيذكّر الخديوي بما وعد به من إنشاء مجلس نيابي ، ويصوّر فضل الشورى في إرساء قواعد الملك القائم على الحرية والعدل تحميهما القوة :

سنَّ المشورة وهي أكرم خطة

يجري عليها كل راع مرشد

أمران ماجتمعا لقائد أمة

إلاّ جنى بهما ثمار السؤدد

جمع يكون الأمر فيما بينهم
شورى.. وجند للعدو بمرصد

وقد اضطرته الضرورة إلى أن يمدح الخديوي عباس حلمي عقب عودته من منفاه ، معبراً عن شكره في مقطوعة من ثمانية أبيات ، تبدو في مستواها وتعبيرها بعيدة عن طبيعة شعره في التجارب غير المفروضة .

ولعل مما زاد التفات الناس إلى شعر البارودي وإعجابهم به ، أن حياته الحافلة بالأحداث ونهايته الفاجعة ، وكثرة حديثه في شعره عن الفروسية وتحوّل المصائر وخيانة الأصدقاء ، جعلت منه ومن سقوطه الفاجع شخصية «مأساوية» مثيرة للوجدان الرومانسي ، ممثلة للصراع بين القدرة والعجز ، والإرادة والقَدَر ، وسقوط «المثال» وانكسار المنتصر . وكلها معان تمثل جوانب أساسية للتصور الوجداني أو الرومانسي للحياة .

ولم يكن غريباً أن يكون من المترددين على ندوة البارودي الأدبية بعد عودته من منفاه ، بعض شباب الشعراء والأدباء من روّاد الاتجاه الوجداني حينذاك ، ومنهم خليل مطران ومصطفى صادق الرافعي .

ولعلّ في تعبير مطران عن طبيعة تجاربه الشعرية في مقدمة ديوانه الأول عام ١٩٠٨ «بعد وفاة البارودي بأربعة أعوام» ، مايشير إلى صلة نفسية ربطت بين البارودي ، وهؤلاء الشباب المجدّدين الداعين إلى الشعر الذاتي والحركة الوجدانية : «... وغاية ماأتمناه لدى القراء من الجزاء على هذه العبَر المرويَّة والغرائب المُحكيَّة والنوادر الممثلة والصور المخيّلة ، أن يشاركوني في «وجداني» . . . وأن يستفيدوا من مناصحتي ويتخذوا أدوية لجراحاتهم من «جراحاتي»... ولاشك أن التعبير عن الألم النفسي والأسى العاطفي «بالجراحات» كان شيئاً جديداً يصوّر إحساس الشاعر «المأساوي» بالحياة ، وانجذابه إلى غيره من أصحاب «الجراحات» وعلى رأسهم البارودي .

ولم يكن هؤلاء الشباب بغافلين عما في شعر البارودي من مظاهر التقليد الغالبة ، لكنهم غفروا ذلك له ، من أجل هذه القدرة الباكرة على النهوض بالشعر من الوهْدة التي كان قد تردَّى فيها إبّان العصر التركي ، وانجذابا إلى شخصية بعثت في خيالهم الرومانسي المشبوب صورة الشاعر الفارس القديم ، الذي يقضي حياته بين حرب وحب وصراع ، ثم ينتهي به المطاف قتيلاً أو أسيراً أو مهزوما ، يبثّ مأساته في شعره ، وينطق بمرارة اليأس أو حكمة التجربة .

ولعلّ موقف العقاد من شوقي والبارودي ، يمثل إحساس ذلك الجيل من الشباب ممن كانوا يتطلعون إلى شعر يعبر عن تجربة صادقة ، ويصوّر موقف الشاعر من نفسه ومن المجتمع والطبيعة والحياة ، ويأخذون على كثير من شعراء عصرهم - وعلى رأسهم شوقي - تنكّرهم لتجاربهم الخاصة ، وعزوفَهم عن رصد تجارب الآخرين ، والمتابعة المسرفة للأحداث السياسية والاجتماعية العارضة ، والمناسبات التي يتكلف الشاعر الحديث عنها وهي في كثير من الأحيان بعيدة عن وجدانه .

وهناك نصّان معروفان للعقاد وميخائيل نعيمة ، يتشابهان في الفكرة وبعض الصياغة ، يعبران عن رأي جيل الشباب في ذلك الاتجاه «الموضوعي» البعيد عن وجدان الشاعر أو تجاربه . يقول العقاد في نصه المعروف مقدماً لديوان المازني : «...وحسب الأدب العصري الحديث من روع الاستقلال في شعرائه ، أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عفّرت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعرا حديثاً يهنئ بمولود ومانفض يده من تراب البيت ! ولن تراه يُطري من هو أوّلُ ذاميِّه في خلواته ، ويُقذع من يُكبر في سريرته ، ولا واقفاً على المرافئ يودّع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولامتعرّضا للعطاء ، يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته» .

ويقول ميخائيل نعيمة[1] .

«...وأصبحنا نتراسل نظما ، ونتصافح نظما... ونستقبل أصدقاءنا نظما ، ونودّعهم نظما ، ونهنئهم بعيد أو بمركز أو بمولود نظما ، إلى أن لم يبق في حياتنا ماليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا !» .

كان الوجدان الذاتي محور الدعوة الشعرية الجديدة التي نمت بعد ذلك ، واكتملت منذ العشرينات ، في تلك الحركة الوجدانية المعروفة التي انتظمت العالم العربي كله وشعراءه في المهجر . وما أكثر ماعبَّر أصحاب الديوان عن هذه النظرة في مقدمة دواوينهم رابطين بين الشعر ، والنفس والوجدان .

«...ألا وإن خير الشعر المطبوع ماناجى العواطف على اختلافها ، وبث الحياة في أجزاء

---

(١) الغربال ، ص١١٩ .

النفس بأجمعها»[١] ... «وإن كان هذا العصر قد هزَّ رواكد النفوس وفتح أغلاقها ، فلقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المطلّ عليها بشواظها ، فلايملك نفسه من التراجع حينا والتوجّع أحيانا . وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وماهو كائن... والشاعر بجبلّته أوسع من سائر الناس خيالاً ، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس وهو ألطَفهم حسّا ، فألمه أشد من ألمهم ، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظر ، وماهو كائن...»[٢] .

«فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة ، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر . . والحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها ، والشاعر الكبير هو الذي يعرف كيف يقتبس من هذه الحالات ويصوغها شعرا . . فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة ، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة»[٣] .

ومع أن هؤلاء الشباب من دعاة التجربة الوجدانية كانوا يدركون أن شوقي ونظراءه من شعراء حركة التجديد التي جاءت في أعقاب البارودي ، قد تجاوزوا مافي شعر البارودي من نزعة تقليدية غالبة ، وأصبح شعرهم في معجمه وأساليبه وإيقاعه العام أكثر حداثة وأقرب إلى طبيعة العصر ، فإنهم لم يغفروا لشوقي - وقد اتخذوه رمزا لتلك الحركة - أنهم لم يجدوا في شعره من التجارب الذاتية مايصور عواطف الإنسان العربي في مطلع القرن العشرين ، من خلال حديثه عن عواطفه أو رصده عواطف الآخرين ، وتأمله الذاتي في المجتمع والحياة والكون . لقد رأوا أن شوقي - وقد بلغ مابلغ من مكانة مرموقة بين شعراء الوطن العربي - قد راح يتابع أحداث السياسة ومناسبات المجتمع ، فيمدح ويرثي كما تفرض عليه مكانته ، ويخوض في ألوان من السياسة لعلها لاتمثل اهتمامه الحق ، ويتجاوز تلك الأحداث السياسية في مصر والوطن العربي ، إلى مايترامى إليه من وقائع العالم وكوارثه . ومهما يكن من طبيعة تلك الآراء ، وماقد يراه بعض الدارسين فيها من إسراف أو تجنٍّ ، فإنها كانت صادرة عن إيمان قوي بمفهوم جديد للتجربة الشعرية ، يدفع أصحابه إلى خوض المعركة المألوفة بين القديم والجديد ، بكل ماتتسم به - عادةً - من اندفاع ومغالاة .

(١) مقدمة العقاد لديوان شكري الثاني «لآلىء الأفكار»

(٢) مقدمة العقاد لديوان المازني الأول عام ١٩٠٩ .

(٣) مقدمة شكري لديوانه الثالث «أناشيد الصبا» عام ١٩١٥ .

لذلك لم يغفروا لشوقي ونظرائه اتجاههم الموضوعي ، وغفروا للبارودي تقليده البيّن ، لأنهم رأوا في تجربته شيئا مما كانوا يدعون إليه ، ورأوا أن مجاراة الأقدمين كانت لديه ضرورة تمليها طبيعة المرحلة الحضارية التي عاشها .

يقول العقاد[1] .

«...دع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية ، واستعرض ديوان البارودي كله ، لاتَرَ فيه بيتاً واحدا إلاّ وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة ، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوّره لنا مؤرخوه . وهذه آية الشاعرية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان القائل لايصف حياته وطبيعته في قوله ، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أوْلى . وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير» .

ويقول الدكتور محمد حسين هيكل – وهو أيضاً من روّاد الوجدانية المعروفين في الرواية – مقدّماً لديوان البارودي :

«شعر البارودي حياته ، فكل قصيدة في ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا الشاعر الملهم . والديوان في مجموعه صورة للعصر الذي عاش فيه ، وللبيئة التي أحاطت به وللنهضة المتوثبة في الحياة من حوله . . وشعر المنفى ، كشعر الشباب وشعر الكهولة ، صورة صادقة لهذه الحياة التي أراد لها القدر أن تكون نغماً من الأنغام ، تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حيناً ، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر ، ثم تصقلها السنّ ويصقلها النفي ، فإذا الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكينة تسمو بها على المألوف من ألحان الحياة ، لايغيّر من ذلك مايدفعه النفي إلى نفس الشاعر من ألم ، تترجم عنه صيحات ثائرة ، تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه وثورة كهولته» .

وقد يؤكد أن تقدير رواد الحركة الوجدانية للبارودي ، كان نابعاً في المقام الأول من تقديرهم لتجاربه الشعرية الذاتية ، أنهم في دراستهم للتراث قد عنوا عناية خاصة بشعراء عُرفوا بتميز شخصياتهم ، وخروجهم على الإطار «الموضوعي» العام الذي كان يدور فيه كثير من الشعر العربي القديم ، ليعبروا عن نظرة خاصة أو سلوك متفرد ، من أمثال أبي نواس وابن

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص١٣٣ .

الرومي وأبي فراس وبعض شعراء الحركة العذرية ، تغاضوا عمّا في كثير من شعر أبي العلاء المعرّي ، من نزعة عقلية غالبة واتجاهات لغوية وأسلوبية ، بعيدة أحياناً عن طبيعة روح الشعر ، إعجاباً بموقفه الفكري والاجتماعي ، واعتزازه بذاته وتمرّده على تلك الموضوعية التي فرضتها طبيعة العصر على غيره من الشعراء .

ذلك لأنهم كانوا يؤمنون أن «أساليب» الشعر تمليها طبيعة العصر العامة ، وإنما يتميز الشاعر داخل ذلك الإطار العام بمقدار إخلاصه لمشاعره ، وتعبيره عن ذاته من خلال تجاربه الشخصية ، ورصده للحياة ولتجارب الآخرين . وقد ظلوا هم أنفسهم يتأرجحون زمنا غير قليل بين ماتجلبه التجربة الذاتية من حداثة في التعبير والتصوير ، وماتفرضه طبيعة التراث الذي كان مازال مُنْطَلقا أساسياً للنهضة العربية الحديثة .

لذلك يبدو الرأي الذي أورده الدكتور علي الحديدي ، في كتابه الشامل عن البارودي ودوره في تجديد الشعر جديرا بالمناقشة ، إذ يفترض أن البارودي كان يمكن أن يخْلُص من طبيعة العصر وضرورات المرحلة الحضارية التي عاش فيها ، فيقول[1] :

وفي يقيني أن البارودي بموهبته العاتية وبتكوينه الأدبي القوي ، ومحافظته على النسق الموروث في الشعر العربي القديم ، وكلاسيكيته التي تعتمد على جلال الصياغة ورنين الموسيقى ، قد أخّر حركة التطور في الشعر العربي الحديث أكثر من نصف قرن . ذلك أن العصر في مطلع النهضة كان يهفو إلى التغيير ، أي تغيير ينقذه من الظلمة التي تحيط بكل نواحي حياته ، وكانت ظلمة الذوق الفني والأدبي في مقدمة قائمة التغيير . وصادف أن طلع البارودي على ذلك العصر بثقافته العربية الخالصة وبتكوينه الأدبي القديم ، فبدأ التغيير بداءة محافظة ، وردّ الشعر أكثر من خمسة قرون إلى الوراء . ولكن التغيير صادف هوى من عواطف الجماهير التي كانت ترزح تحت وطأة اليأس والضياع... وردّ البارودي إليهم يقين الثقة بأنفسهم وبلغتهم ، ووصلهم بالمجد الذي كادت تختفي ذكراه من خيالهم ، فاستمسكوا به وطربوا لجلال الصياغة الشعرية ورنينها الموسيقيّ فيه ، ورضوا بحظهم من التغيير أو التجديد ، ورفضوا بعده كل تغيير . ولو أن البارودي بموهبته وثقافته اللغوية والأدبية قد اطلع على الآداب العالمية واهتدى فيها إلى أغوار النفس البشرية وأسرار الطبيعة ومواضع الجمال و أسرار الصياغة الشعرية ، ووسائل التصوير والإيحاء ، لاستخرج من حياتنا ومن بلادنا أسراراً مماثلة ، ولكان من الممكن أن يستعين

(١) محمود سامي البارودي ، شاعر النهضة ، ص١٦-١٧ .

بالصيغ والقوالب التي استعان بها الغربيون ، وأن يبدأ التغيير بشكل آخر يختلف في قليل أو كثير عما بدأه به ، ولو وَفَّرَ من عمر حركة التطور في الشعر العربي نصف قرن ، قطعته مشدودة إلى مدرسته المحافظة ، لاتستطيع الفكاك من سحرها ، ولايجرؤ أحد من الشعراء بعده على مواجهة الجماهير بالتغيير» .

والحق أن البارودي - حتى لو اطلع على الآداب الأوروبية - ، ما كان يستطيع أن يتجاوز طبيعة عصره وما اقتضاه من حركة إحياء للتراث في كل وجوهه - بما في ذلك الشعر - استجابة لنزعة غالبة في المجتمع العربي حينذاك ، نحو يقظة عربية وقومية ، أذكتها النهضة الحضارية منذ بداية القرن التاسع عشر . وماكان للأدباء وقد عاشوا على أنماط ذلك التراث كل تلك القرون الطويلة ، أن يقفزوا فجأة - فيما يشبه الطفرة - ليبدعوا أدبا حديثا كالأدب الأوروبي ، وكان حسبهم في ذلك الوقت أن يجدوا لإبداعهم بدايات انطلاق صالحة ، كان لابد أن يكون من مقوّماتها الأولى الاهتداء إلى أساليب سالمة ، مما لحق الأدب العربي - شعره ونثره - من ركاكة وضعف وصنعة . ولولا ضرورة المرحلة الحضارية وطبيعتها ، لكان المويلحي - مثلا - قد اهتدى إلى القصة القصيرة بدل أن يستوحي شكل المقامة وبعض أسلوبها في «حديث عيسى بن هشام» . والحق أن أثر البارودي في جيله والجيل الذي تلاه لم يكن كبيراً ، ولا طويلاً من الناحية الفنية ، فقد كان أغلب شعره ينطق بالمحاكاة للقديم ، في وقت كانت تباشير الحداثة تلوح في تطلع كثير من المواهب الشابة في الشعر والنثر . وقبل أن تتأصل تلك التباشير عند مبدعي الاتجاه الوجداني ، تلت البارودي «حركة تجديد» تجاوزته كثيراً في الجانب الفني ، وإن ارتدت عمّا كان قد بدأه من تحقيق للتجربة الذاتية في شعره .

حتى شعراء حركة الإحياء الذين تأخر ظهورهم في الوطن العربي عن البارودي ، لم يلبثوا أن لحقوا بحركة التجديد ، ودعا بعضهم إلى حداثة في شكل القصيدة وفنها ، وامتدّ بهم العمر حتى شاركوا في إبداع الاتجاه الوجداني . لكن الخلاص الكامل من الأنماط التراثية التي غلبت على الشعر العربي دهراً طويلاً ، لم يُتحْ حتى إبان ازدهار الاتجاه الوجداني نفسه ، بل ظل كثير من تلك الأنماط يبدو من حين إلى آخر في شعر أكثر هؤلاء الشعراء ميلاً إلى الحداثة والتحرر من سلطان القديم[١] .

****

(١) انظر «الاتجاه الوجداني» لكاتب البحث ص ١٦٠ وما بعدها .

على أن إرهاص البارودي بالحركة الرومانسية لايتمثل في تصويره للتجارب الذاتية فحسب ، بل يعود أيضاً إلى طبيعة تلك التجارب ، ومايبدو فيها من مقوّمات هي عناصر جوهرية في التجربة الرومانسية .

ومن المعروف أن «الغربة» محور أساسي في كثير من القصائد الرومانسية ، وقد تكون غربة نفسية أو روحية منذ البداية ، أو اغترابا مكانيا يُفضي في النهاية إلى الغربة النفسية والروحية .

وقد اغترب البارودي منذ صباه الباكر ، وكان في نحو الخامسة والعشرين حين اشترك في حرب كريت ، شابا طموحاً يتطلع إلى أن يحقق لنفسه من خلال الحرب مكانة مرموقة . وعلى الرغم من شبابه وطموحه وإقباله على المغامرة ، يمتزج وصفه للحرب بالتعبير عن غربته وحنينه إلى حبه ووطنه . وقد تخلّص بعض مقطوعاته للغربة والحب والأشواق دون ذكر للحرب .

وقد يبدأ مقطوعته بتلك اللحظة الأثيرة التي كانت تثير خيال الشاعر الجاهلي وأشواقه إلى البعيد والمجهول ، حين يلوح له البرق على هدأة من الليل . لكن البارودي ينسب البرق إلى مصر فيسميه «برقا مصريا» ، ولايدعو صحابه النيام - كما كان يفعل الشاعر الجاهلي - ليشاركوه تلك التجربة الفريدة ، ولكنه يأرق وحده له !

سرى البرق مصريا فارّقني وحدي
وأذكَرَنِي مالستُ أنساه من عهد
فيا برقُ حدّثني - وأنت مصدَّق
عن الآل والأصحاب: مافعلوا بعدي
وعن روضة المقياس تجري خلالها
جداول يسديها الغمام بما يسدي
نعمت بها دهراً، وما كلّ نعمة
حبتك بها الأيام إلاّ إلى الرد

ثم يمزج أشواقه بالحب في صور تقليدية - كأغلب صوره - لكنه في بعض الأبيات يطلق القول ، فيحتمل بعض التأويل الذي يتجاوز التجربة العاطفية ، ويقترب من لحظات الغربة الروحية المعهودة عند بعض الشعراء القدماء والمحدثين :

سَلي عنّيَ الليلَ الطويل، فإنه
خبيرٌ بما أخفيه شوقا، وماأبدى

أصبّر عنك النفسَ وهي أبيّة

وهيهات صبر الظامئات عن الورِد

والأبيات في جملتها قريبة الشبه بشعر العذريين ، الذين يرتبطون بوشائج عاطفية وفنية قوية بشعراء الحركة الرومانسية الحديثة . والبيت الأخير يتضمن في صدره إشارة إلى بيت عذري معروف ، أما شطره الثاني فيتضمن رمزا للتوزع بين الرغبة والعجز ، طالما تردد عند العذريين في عبارات مفردة أحيانا وفي صور مركبة في بعض الأحيان :

وما صاديات حُمْن يوما وليلة

على الماء يُغْشَين العصيَّ حواني

لو اغِبَ لايصدرن عنه لوجهة

ولاهنّ من برد الحياض دواني

يَرَيْن حباب الماء والموت دونه

فهنّ لأصوات السقاة رواني

بأكثر مني غُلّةً وصبابة

إليك، ولكن العدو عداني

ولاتكاد تخلو قصائده وهو مشارك في حرب البلقان من مشاعر الغربة والحنين إلى الماضي ، فيما يشبه مرة أخرى شعر العذريين في بعض مفرداته مثل «أراك الحمى» وفي الإشارة إلى «الحائمات» الظامئة إلى الورود :

أراك الحمى شوقي إليك شديد

وصبري ونومي في هواك شريد

مضى زمن لم يأتني عنك قادم

ببشرى، ولم يعطف عليّ بريد

وحيد من الخلان في أرض غربة

ألاكل من يبغي الوفاء وحيد

فهل لغريب طوّعته يد النوى

رجوع.. وهل للحائمات ورود؟

وهل زمن ولّى وعيش تقيّضت

غضارته، بعد الذهاب يعود؟

ونستطيع أن نلمس الربط بين الاغتراب المادي والغربة الروحية ، في تلك النقلة المفاجئة من الشطر الأول في البيت الثالث ، إلى التعبير عن افتقاد الوفاء بين الناس جميعاً «ألا كل من يبغي الوفاء وحيد» .

والتشوق في البيت الأخير إلى الماضي - على إطلاقه - مهما يكن باعثه المباشر - سمة رومانسية أخرى غالبة على شعر الرومانسيين . والأبيات بعد ذلك تذكّر بروحها وإيقاعها بقصيدة جميل المعروفة :

ألا ليت أيام الصفاء جديد

ودهرا تولّى يابثين يعود

وقد كان البارودي يلتمس للتعبير عن مشاعره الذاتية ، صورا من تجارب مماثلة عند الشعراء العذريين ، عبروا بها عن الوجد والغربة والفقد ، وحنّوا فيها إلى مواطنهم الأولى بنقائها و«بساطتها» وذكرياتها الشجية والسعيدة على السواء . ومن ذلك قوله :

ياحبذا جرعة من ماء مَحْنِيَة

وضجعة فوق برد الرمل بالقاع

ونسمة كنسيم الخلد، قد حملت

ريّا الأزاهير من ميث وأرجاع

وما أكثر ماعبّر العذريون عن ظمئهم إلى تلك الجرعة الصافية الباردة من «ماء محنية» ، وإلى تلك الضجعة الوادعة فوق «برد الرمل بالقاع» . ولئن كانت تلك المفردات والصور من وحي بيئة بدوية غير بيئة الشاعر ، إن في ارتباطها الروحي بالأرض ، وماتحمله من حنين عميق إلى مراتع الطفولة والصبا ، نغمة رومانسية مألوفة تمثل التوزع بين الحاضر والماضي والمدينة والريف أو البادية .

ويزداد التعبير عن الغربة حدة في المنفى ، بعد أن لم تعد الغربة تجربة عابرة يتطلع الشاعر خلالها إلى العودة للصحب والوطن ، وغدت قدراً مفروضاً يمتزج بمرارة الهزيمة والشعور بالعجز والحنين الذي لا أمل وراءه ، والتفكير الدائم في خيانة الأصدقاء وفي تصاريف القدر . وكلها معان تبدو على وجوه مختلفة في الشعر العذري ، وفي أشعار الحركة الوجدانية الحديثة . وفي أغلب هذه القصائد يربط الشاعر هذه الأحاسيس بتجربة الحب المفقود -أو المتجنّي- ربما قد يبدو غير مبرر ، لكنه قد يتكشف عن رمز يصل بين الهزيمة في الحرب والهزيمة في الحب ، والعجز عن مواصلة الحياة ، والاتصال بالحبيب :

ومـن عـجـب الأيـام أنـيَ مـولـع

بمن ليس يعنيه بكائي ولاسُهدي

أبيت عليلاً في سرنديب ساهرا

أعالج ما ألقاه من لوعتي وحدي

أدور بعيني لأرى وجه صاحب

يريع لصوتي أو يرقّ لما أبدي

خليليَّ، هذا الشوق لاشكَّ قاتلي

فميلا إلى «المقياس» إن خفتما فقدي

فمن ذلك الوادي الذي أنبت الهوى

شفائي من سقمي وبرئيَ من وجدي

ملاعب لهو، طالما سرت بينها

على أثر اللذات في عيشة رغد

إذا ذكرتها النفس سالت من الأسى

مع الدمع، حتى لاتنهنه بالرد

فيا منزلاً رقرقت ماء شبيبتي

باخنائه بين الأراكة والرند

سرت سحرا فاستقبلتك يد الصبا

بانفاسها، وانشق فجرك بالحد

وزرّ عليك الأفق طوق غمامة

خصيبة كفِّ البرقِ حنّانة الرعد

فلست بناسٍ ليلةً سلفت لنا

بواديه، والدنيا تغرّ بما تسدى

إذ العيش ريان الأماليد والهوى

جديد، وإذ «لمياء» صافية الوُدِّ

منعمّة للبدر ما في قناعها

وللغصن ما دارت به عقدة البند

وفي هذه الأبيات من قصيدة طويلة ، تبدو المفارقة البيّنة في شعر البارودي بين التجربة

الذاتية التي أعادها إلى الشعر الحديث ، ومظاهر التقليد الواضحة في المفردات وبناء العبارة والتشبيهات والمجازات وإيقاع القصيدة العام . وهي مفارقة بدت كذلك بصورة أقل في شعر رواد الحركة الوجدانية الحديثة ، الذين استطاعوا أن يخلصوا من «موضوعات» الشعر التقليدية ليفرغوا لتصوير تجاربهم الذاتية ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يخلصوا من سلطان أنماط التعبير في الشعر العربي القديم .

وكما تذكّر بعض أبيات البارودي أو أشطاره أو مفرداته ومجازاته بنصوص قديمة مماثلة ، تذكرنا بعض أبيات هؤلاء الرواد بصيغ من الشعر القديم ، فرضت نفسها عليهم لارتباطها في الشعر القديم بتجارب ذاتية مماثلة . لكن «لمياء» باسمها وبصفاتها الجمالية التقليدية ، تظل رمزا لهذا الفقد العام الذي يعانيه الشاعر ، والذي لم يكن قد بلغ حد الإحساس «المطلق» ، كما بلغه عند بعض شعراء الحركة الرومانسية وعند كثيرين من رواد الشعر الحر ، فكان على الشاعر أن يربطه بتجربة محددة مألوفة هي تجربة الفقد والمعاناة في الحب . وقد صنع علي محمود طه شيئاً من هذا ، حين حنّ إلى ماضيه المطلق - وهو من أكثر الشعراء الرومانسيين إلحاحاً على ذكرى الماضي - ثم عاد في بيتين أخيرين من قصيدته الطويلة ليربط تلك الذكرى - ربطا يسيرا- بماضيه المفقود في الحب[1] .

آوي إلى جنبات الصخر منفردا
أبكي لأمسية مرّت وليلاتِ
قد غيّرتنا الليالي بعدها سيرا
وخلّفتنا العوادي بعض أشتات
تلفّت القلب في ليلاءَ باردةٍ
يبكي لياليك الغُرَّ المضيئات
وذكريات من الماضي يطالعها
بين الحقول وشطآن البحيرات
فدع فؤادي محزونا يرفّ على
ماضي لياليَّ.. وانعم أنت بالآتي

---

(١) االأعمال الكاملة ، ص١٣٤ .

وقد يتصل بامتزاج التجارب العاطفية بشعور الفقد مانجده في بعض قصائد البارودي حين اختلط إحساسه المرير بالغربة ، بإحساسه بالتجني والظلم ، واضطر إلى أن يدافع دفاعاً صريحاً عن موقفه في الثورة العرابية في أبياته المعروفة :

أبيت في غربة، لا النفس راضية
بها، ولا الملتقى من شيعتي كَثَب
فلارفيقٌ تسرّ النفسَ طلعتُه
ولاصديق يرى مابي فيكتئب
ومن عجائب ما لاقيت من زمني
أني مُنيت بخطب أمرُه عجب
فهل دفاعيَ عن ديني وعن وطني
ذنب أدان به ظلما واغترب؟

فقد جاءت الأبيات في ثنايا قصيدة ذات مطلع تقليدي يتحدث في أبياته عن مكابدة الحب والأشواق ويصور الحب ، كما يفعل العذريون والرومانسيون - على أنه قدر مكتوب لاسبيل إلى الفرار منه . لكن الربط بين الحب والقدر ، يبدو إشارة صريحة إلى محنة الشاعر ومايتنابه من مشاعر الندم :

فيا أخا العذل لاتعجل بلائمة
عليَّ، فالحب سلطان له الغلَبُ
لو كان للمرء عقل يستضيء به
في ظلمة الشك لم تعلق به النُوب
ولو تبينّ ما في الغيب من حَدَث
لكان يعلم ما ياتي ويجتنب
لكنه غرض للدهر يرشُقه
باسهم، مالها ريش ولاعقب
فكيف أكتم أشواقي؟ وبي كَلَف
تكاد من مسّه الأحشاء تنشعب
أم كيف أسلو؟ ولي قلب إذا التهبت
بالأفق لمعة برق كاد يلتهب

أصبحت في الحب مطويا على حُرقٍ
يكاد أيسرها بالروح ينتشب

فقوله «لو كان للمرء عقل يستضيء به» إلى قوله «لكنه غرض للدهر يرشقه» يبدو في سياقه جزءا من المطلع العاطفي ، يلتمس الشاعر فيه العذر لنفسه إذ أتاح للحب أن يغلبه على أمره ، وكأنه قدر مكتوب كان مايزال في باطن الغيب . لكن الأبيات - على ضوء مايصرح الشاعر به بعد من حديث عن محنته ودفاع عن نفسه ، تبدو إشارة واضحة إلى تلك المحنة وذلك الدفاع .

وقد كان ربط الحب بالقدر ولوم النفس للتفريط فيه ، معنى شائعاً عند العذريين ، يشف عن معان حضارية تتجاوز تجربة الشاعر الفردية . ومنها قول الشاعر :

أتبكي على لبني وأنت تركتها
وكنت عليها بالملا أنت أقدر؟
فإن تكن الدنيا بلُبنى تقلبت
عليَّ فللدنيا بطونٌ وأظهر

وقوله :

فأصبحت الغداة ألوم نفسي
على شيء، وليس بمستطاعِ
كمغبون يعضّ على يديه
تبينّ غبنه بعد البياع
وقد عشنا نلذّ العيش حِينا
لو ان الدهر للإنسان داع
ولكنّ الجميع إلى افتراق
وأسباب الحتوف لها دواعي

وبعد أن نضجت الحركة الوجدانية ، عبر شعراؤها عن ذلك المعنى الذي يربط بين الحب والقدر وطبيعة الحياة ، ويصور لهفة الشاعر إلى الماضي الذي يدرك استحالة عودته . لكن تعبيرهم اتخذ سمات فنية جديدة ، توافق طبيعة العصر وماجلبته الحركة من تجديد في الصورة

الشعرية وفي شكل القصيدة . ومن ذلك قول علي محمود طه[1] :

وفــزعــت لــلأحــلام والــذكــر
تــبــكــي وتــنــشــد رجــعــة الأمــسِ
وَوَدِدْت لــو حُــكِّــمــت فــي الــقــدر
لــتــعــيــد ســيــرتــهــا مــن الــرَّمْــس
ووهــمــتَ نــاراً ذات إيــمــاض
فــبــسطت كــفّــك نــحــوهــا فــزعــا
مــرّت بــعــيــنــك لمحــة المــاضــي
فــوثــبــت تمــســك بــارقــا لمــعــا
وصــحــوت مــن وهــم ومــن خــبــل
فــإذا جــراحــك كــلــهــن دم
لجّــت عــلــيــك مــرارة الــفــشــل
ومــشــى يــحــزّ وتــيــنــك الألــم
والأرض ضــاق فــضــاؤهــا الــرحــب
وخــلــت فــلا أهــل ولا ســكــن
حــال الــهــوى وتــفــرّق الــصــحــب
وبــقــيــت وحــدك أنــت والــزمــن

والمطالع العاطفية لكثير من قصائد البارودي الطويلة ، التي تتطرق إلى تجاربه أو إلى محنته ، قد تبدو اتباعا لتقاليد القصيدة العربية القديمة ، التي يتنقل الشاعر فيها من مشهد إلى آخر ، لكنها في كثير من الأحيان تبدو - عند إمعان النظر - مفاتيح لتجربة القصيدة التي تمثل محورها الأساسي . فالشاعر كثيراً ماينادي في تلك المطالع «سراة الحي» ، لكي يعينوه في مأساته العاطفية وينتصروا له من ظلم من يحب . ومثل هذه الدعوة تبدو بيِّنة السخف إذا لم نربطها بتجربة القصيدة الأساسية ، التي تدور حول محنة الشاعر وغربته وهزيمته . وفي جزء من المطلع العاطفي الطويل في قصيدته المعروفة تلك :

لــكــل دمــع جــرى مــن مــقــلــة ســبــب
وكــيــف يمــلــك دمــع الــعــين مــكــتــئــب

---

(١) الأعمال الكاملة ، ص٦٩ .

يقول :

وعاد ظني عليلاً بعد صحته
والظن يبعد أحيانا ويقترب
فيا سراة الحمى، مابال نصرتكم
ضاقت عليَّ، وأنتم سادة نُجب
أضعتموني وكانت لي بكم ثقة
متى خفرتم زمام العهد ياعرب؟
أليس في الحق أن يلقى النزيل بكم
أمْنا، إذا خاف أن ينتابه العطب؟
فكيف تسلبني قلبي بلاتِرَةٍ
فتاة خدر لها في الحيّ منتسب؟

وفي البيت الثاني والبيت الثالث ، يبدو الارتباط صريحاً بين التجربة العاطفية والمحنة النفسية .

وفي مطالع أخرى يبدو ذلك الارتباط واهنا ، وكأنما استنصار «سراة الحمى» أصبح عند الشاعر تقليدا فنياً مقصودا ، لكن الانتقال من الحديث عن الخذلان في الحب إلى الحديث عن حرب ، لايخلو من إشارة إلى تجارب نفسية أعم من تجربة الحب سواء قيلت القصيدة قبل المحنة أو بعدها .

وفي قصيدة يعارض فيها النابغة يقول :

قالوا: غداً يوم الرحيل، ومن لهم
خوفَ التفرّق أن أعيش إلى غدِ
هي مهجة ذهب الهوى بشغافها
معمورة، إن لم تمت فكأن قَدِ
يا أهل ذا البيت الرفيع مناره
أدعوكم ياقوم دعوةَ مقْصَدِ
إني فقدت اليوم بين بيوتكم
عقلي، فردّوه على لأهتدي

بل يا أخا السيف الطويل نجاده

إن أنت لم تحم النزيل فاغمد

هذي لحاظ الغيد بين شعابكم

فتكت بنا خلساً بغير مهند

... فلئن غدوت دريئة لعيونها

فلقد أفلّ زعارة المتمرد

ولقد شهدت الحرب في إبّانها

ولبئس راعي الحي إن لم أشهد

وفي قصيدة يعارض فيها البحتري يدعو صديقه إلى نصرته على من يحب فيقول :

يارفيقي، إذا عراني خطبُ

ونصيري إذا خصيم تصدّى

أصبحت حاجتي إليك فخذ لي

بحقوقي من ظالم قد تعدّى

وجد القلب خاليا فاحتواه

ورأى النفس طوعة فاستبدا

ثم يربط بين استبداد المحب واستبداد السلطان في بيت مفرد كأنما انبثق عفوا من ضمير الشاعر فيقول :

وكذاك السلطان إن ظن بالأمّة

عجزا سطا عليها وشدّا

وإذا كان الحب مدارا لكثير من قصائد الشعر الرومانسي ، التي يعبر فيها الشعراء عن تلك العاطفة في إطار ذاتي ، أو يسقطون عليها أحياناً موقفهم من الطبيعة والمجتمع والحياة ، فقد كان للحب شأن بارز في شعر البارودي ، سواء في مطالع قصائده الطويلة ، أو في قصائد ومقطوعات خالصة لتلك العاطفة وحدها .

ولم يكن البارودي - بالطبع - بدعاً بين الشعراء في ذلك المجال ، لكن تجارب الحب عند معاصريه كانت تبدو شاحبة إلى جانب أشعار المناسبات والإخوانيات والأحداث الاجتماعية العارضة ، ولم تكن قد خلصت في صياغتها من مظاهر الصنعة التي غلبت على الشعر العربي في العصر التركي . على حين تبدو غزليات البارودي بيّنة الصلة في الموقف والتعبير من أشعار

الحركة العذرية . وقد يلفت النظر في هذا المجال أن البارودي - وقد كان ولوعا بمعارضة الأقدمين - كان يقصد إلى معارضة قصائد معروفة خالصة لعواطف الحب والخواطر النفسية أحياناً ، أو ذات مطالع عاطفية طويلة في بعض الأحيان .

وفي معارضته تلك القصائد ذات المطالع العاطفية ، كان يعدل عن الجانب الموضوعي في القصيدة - كالمديح - ، ويبني قصيدته بأكملها على عواطف وخواطر ذاتية . ففي معارضته[1] قصيدة أبي نواس المعروفة في مدح الخصيب :

أجارة بيتينا أبوك غيور
وميسور مايرجى لديك عسير

يقتصر على طبيعة المطلع العاطفي عند أبي نواس ، ويصف لهوه ومجالس شرابه ، وكأنما يستوحي من قصيدة الشاعر اتجاه صاحبها الذاتي الغالب ، مضيفاً إلى ذلك حديثه عن فروسيته وطموحه وشمائله الكريمة .

وكذلك فعل في معارضته[2] قصيدة المتنبي :

أودّ من الأيام ما لا تودّه
وأشكو إليها بيْننا وهي جُندُه

قد اقتصر في معارضته الطويلة على مايماثل المشاعر الذاتية والخواطر النفسية والنظرات الفكرية عند المتنبي ، ولم يلتفت إلى معان أخرى كالتي تضمنتها قصيدة المتنبي في مدحه لكافور .

ومن ذلك أيضاً معارضته[3] قصيدة النابغة التي يعتذر في آخرها إلى النعمان بن المنذر :

---

(١) مطلعها :

أبى الشوق إلا ان يحن ضمير
وكل مشوق بالحنين جدير

(٢) مطلعها :

رضيت من الدنيا بما لااوده
واي امرىء يقوى على الدهر زنده

(٣) مطلعها :

ظن الظنون فبات غير موسد
حيران يكلأ مستنير الفرقد

يادرامية بالعلياء فالسند
أقوت وطال عليها سالف الأبد.

وللبارودي - بعيداً عن المعارضات - مقطوعات وقصائد قصيرة في الحب ، تستوحي معاني الشعر القديم ومفرداته وأساليبه ، لكنها في أغلب الأحيان تنظر إلى الشعر العذري أو مايجري مجراه ، فتشيع فيها مفردات كانت رموزا مألوفة في ذلك الشعر ، ويغلب عليها إيقاع هادئ حزين ، وسكينة مستسلمة نصادف بعضها في شعر أصحاب الاتجاه الوجداني بعد ذلك . ولاينسى الشاعر في أغلب الأحيان - أن يختم حديثه العاطفي بالإشارة إلى محنة اغترابه ، وإلى حلمه بزوال غمتها . وعلى الرغم من أن معجم القصائد وتشبيهاتها ومجازاتها بعيدة عن حداثة معجم الرومانسيين وصورهم ، فإنها - في إطار تكامل التجربة وإيقاعها الخافت ، وفي بعض صورها - قريبة إلى طبيعة الشعر الرومانسي الذي يدور حول تجربة الحب ، وتبدو قريبة أيضاً إلى نفس المتلقي ، على النقيض من قصائد عاطفية أخرى للشاعر ذات رصانة بالغة وإيقاع جهير .

وقد ظلت بعض تلك المفردات ورموزها شائعة عند شعراء الاتجاه الوجداني ، وإن جاءت في نسق أكثر عصرية وأحفل بمفردات أخرى جديدة ومبتكرة . ومن تلك القصائد القصيرة عند البارودي قوله :

هل من فتى ينشد قلبي معي
بين خدور العين بالأجرع
كان معي، ثم دعاه الهوى
فمرَّ بالحي ولم يرجع
فهل إذا ناديته باسمه
يفيق من سكرته أو يعي
هيهات يلقي رشدا بعدما
أغواه لحظ الرشا الأتلع
فيا دموع القطر سيلي دما
ويابنات الأيك نوحي معي
وأنت يانسمة وادي الغضى
مُرّي بريّاك على مربعي

وأنت ياعصفورة المنحنى
بالله غني طرباً واسجعي
وأنت ياعين إذا لم تفي
بذمة الدمع، فلاتهجعي!
صبابة أغرت عليَّ الأسى
ودلّت السهد على مضجعي
أبيت أرعى النجم في سدفة
ظل بها الصبح فلم يطلع
لاأهتدي فيها إلى حيلة
تقي حياتي من يَدَيْ مصرعي
طوراً أداري لوعتي بالمنى
وتارة يغلبني مدمعي
فهل إلى الأشواق من غاية
أم هل إلى الأوطان من مرجع؟
لاتَأسَ ياقلبُ على مامضى
لابدّ للمحنة من مقطع!

ولايكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة - كما يبدو - من بعض تلك المفردات المألوفة في شعر العذريين ، ومن سبقهم أو عاصرهم من شعراء كان لهم التفات خاص إلى التجارب الذاتية والعاطفية ، «خدور العين بالأجرع . . لحظ الرشا الأتلع . بنات الأيك . . نسمة وادي الغضى» . ومع ذلك يحس القارئ الحديث من وراء تلك العبارات النمطية ، بلمسات حديثة في تركيب العبارات وتكامل الأبيات وفي إيقاع القصيدة العام ، وفي أبيات مفردة - ليست جديدة كل الجدّة ، لكن لها تميزاً خاصاً عن نظائرها في الشعر القديم ، كقوله :

صبابة أغرت عليَّ الأسى
ودلّت السهد على مضجعي

وقوله :

طورا أداري لوعتي بالمنى
وتارة يغلبني مدمعي

ولعل من أسباب هذا الإحساس صوت المتكلم الدائم الذي ينسب كل خاطرة أو إحساس إلى ذات الشاعر ، فيحيل تلك المشاعر المتناثرة وأنماط تعبيرها التقليدية إلى تجربة واحدة متكاملة الجوانب . ومن ذلك قوله :

تركتني من غمرات الهوى
في لجّ بحر بالردى زاخر
أسمع في قلبي دبيبَ المنى
وألمح الشبهة في خاطري
فتارة أهدأ من روعتي
وتارة أفزع كالطائر
وبين هاتين شَبَا لوعة
لها بقلبي فتكة الثائر

هكذا يبدو الصوت الذاتي في كثير من قصائد الشاعر عن الحب والطبيعة والمحنة ، ويتمثل أحياناً في أبيات تتابع فيها الإضافة إلى «ياء المتكلم» مؤكدة نسبة تلك الأحاسيس إلى الشاعر وحده :

- ذاك مرعى أنسي وملعب لهوي
وجنى صبوتي ومغنى صحابي
- فشخصك في عيني وذكرك في فمي
وحُبُّك في قلبي وسرّك في صدري
- أخي وصديقي وابن ودّي وصاحبي
وموضع سرّي حين يعتلج الصدر
- فَقْدُكَ سلّ العظام منّي
وردّ الصبر عنّي، وفتّ في عضدي
- هو مَرْمى نَبْلي وملعب خيلي
وحمى أسرتي ومركز بندي
- أشاطره ودّي وأُفضي لسمعه
بسرّي وأمليه المنى وهو رابع

- حُزْن براني وأشواق رعت كبدي

يا ويح نفسي من حزن وأشواق

- فانت حمى قومي ومشعب أسرتي

وملعب أترابي ومجرى سوابقي

- مرعى جيادي ومأوى جيرتي وحمى

قومي ومنبت آدابي وأعراقي

- فنسيمها روحي ومعدن تُرْبها

جسمي وكوثر نيلها محيا دمي

لذلك يزداد اقتراب البارودي من طبيعة الحركة العذرية والاتجاه الوجداني الحديث ، كلما كانت تجربة القصيدة لصيقة بوجدان الشاعر ، يتفرّد بمعاناتها - أو الاستمتاع بها - دون أن يشركه فيها أحد ، فتستحيل إلى «تجربة جماعية» توحي بأنماط مألوفة من التعبير في مثل هذه التجارب ، وبخاصة في مجالس السمر واللهو أو مشاهد الطبيعة التي يستمتع بجمالها جمع من الصحاب .

وهو في اقترابه من شعر الحركة العذرية يستمد بعض صور ذلك الشعر ، لكنه يضيف إليها كثيراً من اللمسات الخاصة داخل الإطار التقليدي القديم . وكان من عادة الشاعر العربي القديم - قبل العذريين وبعدهم - ، أن يؤكد المعنى أو الشعور عن طريق تشبيه مركب أو ممتد ، يعود الشاعر بعد استقصائه إلى ما أشار إليه من شعور أو معنى . وكان الشعراء العذريون ومن يتجه إلى التجارب العاطفية ، يصوغون هذه التشبيهات لتدل في الأغلب على مايصحب تجربة الحب من وحشة أو قلق أو اغتراب .

يقول الشاعر العذري مبتعدا عن الحديث عن نفسه إلى حين ، في سبيل رسم تلك الصورة الفنية التي تبدو كأنها مقصودة لما بها من براعة التصوير ، ثم يردّها في النهاية إلى موقفه العاطفي :

كأن القلب حين يقال يُغدى

بليلى العامرية أو يراحُ

قطاة عزّها شرك فباتت

تجاذبه وقد علق الجناح

لها فرخان قد تُركا بقفر

وعشُّهما تصفقه الرياح

إذا سمعا هبوب الريح نصًا

وقالا: أمنًا يأني الرواح

فلا بالليل نالت ماترجّى

ولا في الصبح كان لها براح

رعاة الليل كونوا كيف شئتم

فقد أودى بيَ الحب المتاح

ويقول البارودي على هذا النهج :

ولو تراني وبُردي بالندى لَثِقُ

لخِلْتني فرخَ طيرٍ بين أدغالِ

غال الردى أبويه فهو منقطع

في جوف غيناء.. لاراع ولاوال

أزيغب الرأس لم يبدُ الشكير به

ولم يصن نفسه من كيد مغتال

يظل في نُصبٍ حرّان مرتقبا

نقع الصدى بين أسحار وآصال

يكاد صوت البزاة القُمر يقذفه

من وكره بين هابي الترب جوال

فذاك مثلي ولم أظلم وربُما

فضَلْتُه بِجَوى حُزْنٍ وإعوال

على أن الفرق واضح بين المقطوعتين في المعجم والأسلوب ، إذ ينزع البارودي كعادته في كثير من شعره بدافع من الرغبة في التفوق ، إلى مجاراة كبار الشعراء في ديباجتهم الرصينة ومعجمهم المختار وإيقاعهم الجهير .

وبسبب هذا الطموح المسيطر إلى التفوق ، يبدو وصف الطبيعة لديه - وهو جانب ذو شأن ملحوظ في التجربة الرومانسية - ، بعيداً في الأغلب عن وجدان الشاعر ، يعتمد فيه البارودي - في المقام الأول - على الأنماط القديمة التي تعبر عن مشاهد وأجواء غير تلك التي كان يصفها البارودي ، ويقصد فيه الشاعر إلى ممارسة قدرته اللغوية والأسلوبية ، مستوحياً صيغاً بعينها يذكرها القارئ من الشعر القديم .

ومن العسير في هذا المجال أن نقول إن البارودي كان إرهاصا بذلك الجانب من الشعر الرومانسي ، الذي مزج الشعراء فيه بين مشاهد الطبيعة ومشاعرهم الوجدانية مزجا صريحاً أحياناً ، أو عن طريق الرمز والإيحاء أحياناً أخرى . ولانكاد نستثني مع ذلك إلا أبياتاً قليلة في قصيدة أو أخرى ، يجمع فيها البارودي بين محنته واغترابه ووحدته ، وبعض مظاهر الطبيعة في غربته أو في منفاه ، أو متذكراً إياها في وطنه ومعاهد صباه . على أن هذا الجمع كثيراً ماينتهي إلى الوصف التقليدي للطبيعة ، انسياقاً من الشاعر وراء منافسة الأقدمين :

- أبيت عليلاً في سرنديب ساهراً
أعالج ماألقاه من لوعتي وحدي
أدور بعيني لاأرى وجه صاحب
يريع لصوتي أو يرق لما أبدي
وممّا شجاني بارقٌ طار موهنا
كما طار منبثّ الشرار من الزنْد
يمزق أستار الدُّجُنَّة ضوؤه
فينْسلها مابين غور إلى نجد
أرقت له والشهب حيرى كليلة
من السير، والآفاق حالكة البُرد
فبتّ كأني بين أنياب حيّة
من الرُّقط، أو في بُرْثُنَيْ أسدِ وَرْد
- أرى نفحة دلّت على كبدي الوجدا
فمن كان «بالمقياس» أقربكم عهدا؟
ملاعب آرام ومجرى جداول
وملتفّ أفنان تَقِي الحرّ والبردا
إذا انبعثت فيها النسائم خِلتها
تنير على متن الغدير به بُرْدا
فللّه كم من صبوة كان لي بها
رواح إلى حُسّانة الجيد أو مغدى

ومهما يكن من غلبة التقليد على وصف الطبيعة عند الشاعر - على الرغم من بيت

عصري أو صورة حديثة هنا أو هناك ، أو بعض التفات إلى مظاهر خاصة في طبيعة سرنديب - فإن كثرة التفات الشاعر إلى هذه المشاهد في ثنايا قصائده الطوال وفي مقطوعات مستقلة ، ظاهرة ملحوظة ذات دلالة على أن العصر كان قد بدأ يقتضي أن يلتفت الشعراء إلى مظاهر الطبيعة والحياة من حولهم ، مهما يكن شأن الصياغة التي ماكان يمكن أن تخلص فجأة من تأثير القديم الممتد عبر العصور .

وقد كان الشعراء العرب - في الأغلب - لايلتفتون إلى مشاهد الطبيعة في ذاتها ولايطيلون في وصفها ، ويتخذونها «خلفية» لحركة الإنسان والحيوان أو معرضاً لسير الزمن ، أو إطاراً عاماً لبعض مجالس اللهو والسمر . وحين اتجه الدارسون منذ حركة الإحياء إلى دراسة التراث وتقديم نصوص مختارة منه للمتعلمين والمثقفين ، لم يجدوا بين أيديهم في وصف الطبيعة إلا نصوصاً محدودة ، تتكرر بعينها في كثير من تلك المختارات .

وقد شغلت البارودي همومُه الذاتية وتأملُه في تحول المصائر وطبائع البشر وتعبيره الصريح الحاد عن تلك التجارب ، عن أن يحمّل مشاهد الطبيعة رموزا لهذه الهموم إلا من إشارات «صريحة» في بيت أو بيتين . لكن هذه الحفاوة غير المألوفة بمشاهد الطبيعة - مهما يكن من أمر صيغتها الفنية - كان إرهاصا بذلك الاتجاه الملحوظ نحو الطبيعة عند شعراء الرومانسية بعد ذلك ، وإن جاء عندهم على نحو مختلف اقتضته ظروف التحول الحضاري ، وزيادة وعي الفرد المثقف بما حوله من عالم متغير ، يدفعه إلى البحث عن أساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد .

وإذا نظر الدارس في درجة التحول في التجربة من العام إلى الذاتي ، عند البارودي وعند من جاءوا بعده من رواد الاتجاه الوجداني وأعلامه ، فلن يكون في حاجة إلى الدفاع عن صيغ البارودي القديمة ، التي لاتناسب مشاهد الطبيعة الخاصة في مصر أو كريت أو البلقان أو سرنديب - كما يفعل بعض الدارسين - ، فقد كان لابد أن تتغير الصورة الشعرية عند الرومانسيين ، وتصبح أكثر حداثة بعد أن اقترن الشعور بالذات بالفكر الواعي بأمور المجتمع ومفاهيم الشعر والفن ، وتطورت أساليب اللغة بحكم الممارسة في الشعر والنثر . ويورد الأستاذ الدكتور شوقي ضيف أبياتاً من قصيدة طويلة للبارودي ، يحن فيها إلى ملاعب صباه سالكاً هذا المنهج التقليدي ، يقول فيها :

فيا روضة المقياس حياك عارض
من المزن خفاق الجناحين دالح

ضحوك ثنايا البرق تجري عيونه
بودقٍ به تحيا الربى والصحاصح
تحوك بخيط المزن منه يد الصبا
لها حلة تختال فيها الأباطح

ويعلق الأستاذ على الأبيات بقوله[1] :

«وهو دعاء لها بالغيث والخصب على طريقة الأقدمين ، يعبر به عن لواعج حنينه إلى وطنه وملاعب شبابه ، ولارُبىً بها ولاصحاصح ولافلوات ، وقد أختار من بين الرياح «الصبا» ولاصبا هناك ، لأن الصبا - وهي الريح الشرقية . لاتسقط في مصر المطر ، ولكن جاء بها لأنها الريح التي طالما حمَّلها المحبون من العرب تحياتهم وأشواقهم إلى محبوباتهم ، وقد أقامها تنسج لروضة المقياس حلة بديعة من الأزهار الأرجة . وبدون ريب بلغ البارودي بهذا الدعاء الرمزي كل ما أراد من تصوير تَعَلُّق قلبه بتلك القطعة العزيزة على نفسه ، معزَّة ديار نجد في نفوس الأقدمين المولّهين . فهو يدعو لها نفس الدعاء الذي كان يتوجه به عشاق البدو القدماء إلى ديار محبوباتهم ، يدعون لها بالسقيا والخصب . ومن هنا نعرف لماذا احتفظ البارودي بالصور الشعرية البدوية وعناصرها في شعره ، فقد وجدها قوية التصوير والتأثير ، ووجد العباسيين من قبله يحتفظون بها في بث هذا الحنين الذي لاينضب معينه ، فاحتفظ بها هو الآخر ، معبراً بها عن لواعج قلبه ، سواء في حنينه إلى وطنه أو في حنينه إلى فاتنات فؤاده ، وكأنما يتمثّلن له بنفس الهالة القديمة التي كانت تتراءى لمجنون ليلى وأضرابه» .

والحق أن الأمر لم يكن أمر اقتناع واعٍ عند البارودي ، بقدرة تلك الصيغ ورموزها وبضرورة التزامها كما التزمها الأقدمون ، ولكنه كان ضرورة من ضرورات المرحلة التي عاشها البارودي ، وماكان ليستطيع أن يتجاوزها .

لقد انتهى التحول عند البارودي من التجارب العامة إلى تجربة «شخصية» ، يعانيها الشاعر معاناة دائمة حادة تستجيب استجابة سريعة للصيغ الشعرية المتوارثة في أمثال تلك التجارب ، ولاتأذن بشيء من التأمل الهادئ ، أو البحث المقصود عن تجديد فني لايتصل اتصالاً مباشراً بالتجربة الشخصية ، ويبحث لها عن رموز ودلالات جديدة تخرج بها من «الشخصية» المغلقة إلى الذاتية الشاملة .

---

(١) البارودي رائد الشعر الحديث ص ١٧٤ .

ولم يكن الفرد في المرحلة التي عاش فيها البارودي - على الرغم من وجوده الجديد - قد اكتمل له من الحرية أو المعرفة أو إدراك طبيعة الحضارة الحديثة ، مايجعل تجربته تجربة عصرية مكتملة تجلب معها صورتها الشعرية الجديدة ، وتدرك المفارقة البيّنة بين المشهد الطبيعي «المحلّي» وتلك الرموز الشعرية القديمة .

وحين امتد الزمن بالتحول الحضاري قليلاً بعد البارودي ، اتسعت التجربة عند الشاعر ، فلم تعد في صورتها الشعرية تجربة «شخصية» ، وإن كانت في واقعها كذلك . بل تحولت إلى نظرات متأملة في النفس البشرية والمجتمع والطبيعة والكون ، إلى جانب تجارب «ذاتية» ترصد حياة الآخرين . وكان لابد لتلك التجارب الجديدة التي غذتها ثقافة حديثة ومفاهيم جديدة للشعر والأدب والفن ، أن تجلب صيغاً شعرية عصرية وأن تنبذ - قدر الطاقة - تلك الصيغ الموروثة التي لم يكن البارودي يرى بأساً من استخدامها ، أو يدرك المفارقة بينها وبين المشهد الطبيعي الحديث ، وبخاصة بعد ما كان قد طرأ على اللغة من تطور في النثر والشعر ، أصبحت الأساليب الكلاسيكية تبدو معها غير ملائمة لطبيعة العصر ومفهوم الحداثة ، وقد وصلت بين حركة الإحياء عند البارودي - كما هو معروف - وحركة الاتجاه الوجداني ، حركة وسط بين الاتجاهين عند شوقي ونظرائه في مصر والوطن العربي هي حركة التجديد . ولايزعم الدارس أن البارودي كان بشيراً واعياً بالاتجاه الوجداني أو الرومانسي أو داعياً إليه ، لكنه كان موهبة فريدة أطلعتها تلك المرحلة لتعبّر من خلاله عن طبيعتها وعما يجري - تحت السطح - من تحولات غير منظورة تؤذن بالانتقال إلى عصر جديد . وللمجتمعات والمراحل الحضارية قانون معروف ، فهي تنجب أشخاصاً ذوي مواهب وقدرات خاصة يقودون حركة التحول ، ويستجيبون لحاجات المجتمع ويبشرون - واعين أو غير واعين ببوادر الانتقال الجديد .

وقد كان البارودي واحداً من هؤلاء ، أنجبته المرحلة الحضارية العربية في أخريات القرن التاسع عشر ليكون صلة بين الماضي والحاضر ، وبشيراً بحركة شعرية كبرى بدأت طلائعها منذ بداية القرن العشرين . وكأنما زودته المرحلة بالموهبة وما يغذوها من بواعث ، لكي «يحس» شباب الشعراء في تجربتها الذاتية صدى لوجود جديد للفرد العربي المثقف ، الذي يحرص على أن تكون له شخصية متميزة في الإحساس بالحياة والتعبير عنها . ولئن كان البارودي مقلداً للأقدمين في كثير من شعره ، فإن تجربته التي تدور حول إحساسه ورؤيته الذاتية ، قد نفذت من وراء صور التقاليد إلى نفوس كثير من شباب الشعراء ، الذين كانوا -بتأثير كثير من العوامل الثقافية والاجتماعية الأخرى - مهيئين لاستقبال كل مايغذو تطلعهم إلى أدب وشعر جديد ،

وتَمَثُّل الشعر الجديد في الحركة الوجدانية أو الرومانسية التي اتسعت فشملت شعراء الوطن العربي كله ، والشعراء العرب في المهاجر الأمريكية ، وتجاوزت إلى حد بعيد ما كان قد بدأه البارودي ، وإن ظل له فضل الخطوة الأولى .

□ د .محمد عبدالهادي التازي ـ رئيس الجلسة □

شكراً للزميل العزيز الدكتور عبدالقادر القط على حديثه الممتع وعلى التزامه كذلك بالوقت المحدد وسنقدم الآن الزميل العزيز الدكتور عزالدين إسماعيل وهو سيعقب على بحث الدكتور عبدالقادر القط في خلال ربع ساعة ومع ذلك سوف لا تفوتني الفرصة بأن أقدم لكم الزميل العزيز ولو أنه لا يحتاج إلى تقديم .الدكتور عزالدين اسماعيل هو عميد كلية الآداب سابقاً بجامعة عين شمس ، ورئيس للهيئة المصرية العامة للكتاب ، ورئيس أكاديمية الفنون سابقاً ، ورئيس تحرير مجلة فصول سابقاً ، وأستاذ متفرغ بكلية الآداب بجامعة عين شمس حالياً ، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي .مؤلفاته كثيرة وسأذكر منها لا على سبيل التفصيل ولكن على سبيل الاختصار :

- الأدب وفنونه .
- الأسس الجمالية في النقد العربي .
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر .
- التفسير النفسي للأدب .
- الفن والإنسان .
- الشعر العربي المعاصر .
- الشعرالجاهلي .
- الشعر المعاصر في اليمن .
- الشعر القومي في السودان .
- القصص الشعبي في السودان .

فضلاً عن عشرات المقالات المنشورة في الدوريات والمجلات المصرية والعربية... على العموم زملائي الأعزاء زميلاتي الفضليات أقدم لكم الدكتور عزالدين إسماعيل ليتحدث إلينا خلال ربع الساعة عن تعقيبه على الباحث السابق وشكراً لكم .

□ تعقيب دكتور عزالدين إسماعيل □*

تضافرت عوامل كثيرة على جعل البارودي علامة بارزة في تاريخ الشعر العربي الحديث ، وليس اهتمامنا به وعودتنا إلى شعره في هذا الملتقى الفكري إلا امتدادا لذلك الاهتمام الذي يرجع إلى أكثر من قرن من الزمان ، ولقد ظلت الأجيال تتلقى هذا الشعر بحفاوة صارت مع مضي الزمن تقليدية ، ، من خلال ذلك ترسخ تقدير هذا الشعر لدى هذه الأجيال واستقر في الضمائر أن البارودي هو باعث النهضة الشعرية العربية الحديثة وفي عالم الشعر بصفة عامة . هناك فئة من الشعراء ضمنت استمرار شهرتها على الأقل من خلال المناهج التعليمية فليس بين الانجليز مثلاً من لم يتشرب في صباه فكرة أن شيكسبير هو أعظم شعراء الإنجليزية إن لم يكن أعظم الشعراء قاطبة ، والمؤكد أنه عند ما يشب وينضج يظل متعلقاً بهذه الفكرة فهو يقرأ ذلك الشاعر دائماً في ضوئها ، والشيء نفسه يقال عن جوته عند الألمان وعن راسين وكورني عند الفرنسيين وأضرابهم لدى الشعوب المختلفة ، في الأزمنة المختلفة ولا أقصد بهذا أن هذه الشهرة قامت على غير أساس أو أن أصحابها غير جديرين بها ، ولكنني أسجل الظاهرة في ذاتها لأستخلص أنها على ـ هذا النحو ـ قد تشكل مصادرة مبكرة لدى الأجيال المختلفة على مجرد التفكير في مراجعة ما تقرر واستقر وتُدُوول عبر الزمن من أحكام ، ولهذا فربما مالت بعض الدراسات المقدمة في ملتقانا الفكري هذا حول شعر البارودي إلى الاحتفالية أكثر من ميلها إلى التلبث والمراجعة ، فإذا كان الأمر كذلك فلا أقل من أن يسمح للتعقيب عليها بقدر من التحرر من المتداول والمعروف والمعهود والمخالفة عما هو مجرد تكريس للأفكار التي توارثتها الأجيال فيما يتعلق بشعر البارودي . والبحث الذي أنيط بي التعليق عليه هنا هو بحث محير يبدو للوهلة الأولى مستعصياً على التصنيف : هل هو احتفال بشعر البارودي أو مراجعة؟ له لأن الاحتفال والمراجعة يتجاذبانه ، فهو يأخذنا في خلال صفحاته إلى طرق ودروب تحملنا على الاقتناع بأن البارودي كان بشيراً لما يسمى بالاتجاه الوجداني أو الرومانسي في الشعر العربي الحديث ولكنه في نهايته يعود فيزعزع في نفوسنا هذا الاقتناع ، من حيث إن البارودي نفسه لم يكن واعياً بهذا الاتجاه ولا هو قصد إليه وإن المسافة بين شعره والشعر الذي ظهر في هذا القرن فيما بعد ممثلاً بجدارة هذا الاتجاه مسافة شاسعة ومرة أخرى يأتي الاعتراف بغلبة التقليد على شعر البارودي ثم يخفف هذا الحكم بتقرير أن هذا الشعر له نكهته الخاصة على الرغم من تقليديته ، وهكذا ومع ذلك فالبحث في مجمله موجه بفكرة أساسية هي تأكيد الاتجاه الوجداني في شعر البارودي بما يكسب هذا الشعر مزية خاصة .

---

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

مهما يكن من شيء فمن الطريف أن يقف بنا الباحث عند ظاهرة مهمة تتمثل في إكبار الناس للبارودي وتغاضيهم عن كثير مما في شعره من مظاهر التقليد البينة بما قد يوحي بأن مظاهر التقليد هذه كانت كفيلة بأن تحرم الشاعر هذا الإكبار (وهي شبهة سنعرض لها فيما بعد) . ويعزو الباحث هذه الظاهرة إلى أن أبناء ذلك العصر قد وجدوا في شعر البارودي وتجاربه تعبيراً غير مباشر عن بوادر تغير اجتماعي ، كان قد بدأ يسرى في بناء المجتمع ، ويعي الناس أحياناً بعض ظواهره ، ويحسون ببعضها إحساسًا تلقائياً غير واع أحياناً أخرى ، ويشير إلى أن المجتمع قد أخذ يتحول إلى مرحلة حضارية حديثة قوامها -داخل عناصر متشابكة من تحولات ثقافية واقتصادية واجتماعية- وجود جديد للفرد ينحو إلى أن يكون له كيانه المتميز ونشاطه الحر... الخ ، وخلاصة ما يهدف إليه البحث في هذه المسألة هي أن أهمية البارودي لدى أبناء زمنه ترجع إلى ما توسموه في شعره من تعبير عن الذات الفردية للشاعر وعما نسميه تجاربه الخاصة وفي رأيي أن الباحث هنا يقرأ في شعر البارودي ما يريده ويؤوله على خلاف ما جرى عليه العرف بل القانون الشعري العربي في مجمله خلال رحلته الطويلة من جهة وعلى خلاف مقتضيات التحول الحضاري الذي يشير إليه من جهة أخرى ، فاختفاء ما نسميه ذات الشاعر في الأغلب الأعم من الشعر العربي القديم لم يَحُل في شتى مراحل حياة هذا الشعر دون أن يتلقاه المجتمع وأن يحتفل به أيما احتفال والحالة المتفردة في حياة هذا الشعر التي يرصدها الباحث ويرى فيها رافداً أساسياً لما يسميه التعبير عن الذات الفردية هذه الحالة المتمثلة في شعر العذريين ، من المدهش أنها الحالة التي لم تظفر من المجتمع العربي القديم ومن الحكومة الأدبية على السواء بالاهتمام ، ففي كل كتب النقد وكتب البلاغة القديمة لا تكاد تعثر على استشهاد من شعر واحد من أولئك الشعراء العذريين أو إشارة إلى هذا الشعر إيجابا أو سلباً ، وهذا الإهمال له مغزاه المهم في الدلالة على أن المجتمع العربي في عصوره المختلفة كان ينظر إلى الشعر على أنه أكبر من الذات الفردية وأنه مجسد لصوت الجماعة ومحقق لمعاييرها وقيمها في المحل الأول ، وإن صدر آخر الأمر عن آحاد من الناس ، وحين يدين الباحث الشعر العربي في معظمه بغياب ذات الشاعر الفرد منه ولا يحتفل لذلك إلا بشعر العذريين أو بأطراف من الشعر الجاهلي كانت تلك الذات بارزة فيها فإنه يفرض على ذلك الشاعر ذوقا خاصاً وتوجها شخصياً يدعونا إلى التساؤل هل كان المجتمع الذي عاصره البارودي والذي كان يتحول إلى مرحلة حضارية حديثة قد عدل عن التصور الخاص بالشعر الذي ساد المجتمع خلال القرون الطويلة الماضية من حياة هذا الشعر ؟ وهل كانت مرحلة التطور الحضاري التي بدأها المجتمع في القرن الماضي وعايشها البارودي تقتضي حقاً الانتقال في مجال الشعر من صوت الجماعة إلى صوت الذات المفردة ؟هذا كله إذا سلمنا أصلا بأن البارودي

يمكن أن يسلك في زمرة الشعراء العذريين أو شعراء التجربة الذاتية المتفردة .

ولن أقترح إجابة عن هذا السؤال من خارج البحث نفسه ، فالباحث يقرر أن البارودي «ما كان يستطيع أن يتجاوز طبيعة عصره وما اقتضاه من حركة إحياء للتراث في كل وجوهه -بما في ذلك الشعر- استجابة لنزعة غالبة في المجتمع العربي حينذاك نحو يقظة عربية وقومية أذكتها النهضة الحضارية منذ بداية القرن التاسع عشر وما كان للأدباء وقد عاشوا على أنماط ذلك التراث كل تلك القرون الطويلة أن يقفزوا فجأة ـ فيما يشبه الطفرة ليبدعوا أدبا حديثاً كالأدب الأوربي...» .

ومعنى هذا أن المرحلة التي عاشها البارودي لم تكن لتسمح له أو لغيره من الشعراء بالخروج من دائرة المثل الأعلى في الشعر العربي المتوارث أو أنماطه المعهودة ومن هنا كان «أغلب شعر البارودي» ، كما يقرر الباحث في موضع آخر- «ينطق بالمحاكاة للقديم» وفي هذا وذاك إجابة صريحة عن السؤال لا يأتلف معها ما يقال من تجاوب النزعة الذاتية عند البارودي مع مقتضيات التغير الحضاري في زمنه . لقد كان البارودي بشعره عامل تكريس للتراث وترسيخ له في ضمائر الناس وكان في ذلك على وئام تام من النزعة المحافظة التي كانت وما زالت تقف بالمرصاد لكل تطور أو تجديد والباحث يتابع كذلك موقف العقاد من شعر البارودي حين غفر له «تقليده البين» « . .دع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية واستعرض ديوان البارودي كله لا تَرَ فيه بيتاً واحدا إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه وهذه آية الشاعرية الأولى...» ، ولقد غض الباحث النظر عما في كلام العقاد من مفارقة حين قرر وقوع البارودي في التقليد وخضوعه لحكم الصناعة اللفظية ثم رأى كل بيت قاله البارودي دالاً على شخصه وهو ما يمثل عنده آية الشاعرية الأولى ، والغريب في الأمر أنه يريد منا أن نغض النظر في تعاملنا مع شعر البارودي عن مواضع التقليد فيه التي قضى بها حكم العصر ، أو حكم الصناعة اللفظية وهو مطلب أظنه عسيراً لأن الإقرار بالتقليد والخضوع لحكم الصناعة اللفظية لا يمكن أن يسمحا إلا بإبداع من مستوى ثان أي الإبداع على الإبداع أو الإبداع من داخل الإبداع . ولسنا نهدف بهذا إلى التقليل من أهمية عمل البارودي فما هو إلا حلقة في سلسلة ممتدة من الأعمال الشعرية كان الشعر فيها ـ في الأغلب الأعم ـ إبداعا على إبداع ، أو إبداعاً من خلال إبداع .

إن حركات التجديد تشتمل على طرح نموذج بديل من النموذج القائم والسائد ولكن هذا الطرح يقترن في الأغلب الأعم بهجوم عنيف على النموذج السابق ، ومن أجل هذا غالباً ما

تكون حركات التجديد هذه متسمة بأحادية النظرة أي بتركيز الرؤية على جانب من الظاهرة دون غيره ، وحركة التجديد التي قادها شباب النقاد العرب في أوائل القرن ، لم تخل من الاتسام بهذه النظرة الأحادية ولا من العنف في الهجوم على النموذج السائد . ولندع هذا العنف جانباً ، لننظر في النموذج الذي طرحوه بديلاً من النموذج السائد والذي على أساسه قبلوا شعر البارودي ورفضوا نهائيا شعر شوقي وكوكبة الشعراء الذين ساروا على دربه . ومدار هذا النموذج الجديد كما هو معروف هو ذاتية الشاعر فالشعر وفقاً لهذا النموذج ـ هو التعبير عن ذات الشاعر ، عن وجدانه الخاص ، ومشاعره الخاصة وبحيث ينم كل بيت يقوله الشاعر على شخصه المتفرد ولا أعتقد أن هناك من يماري في علاقة الشعر بذات الشاعر ولكن هذه العلاقة لا تختلف في كثير أو قليل عن علاقة المنتج بما ينتجه ، أياً كان بعد ذلك نوع هذا الإنتاج فهي علاقة تنتهي بفراغ هذا المنتج من عمله واستقرار المنتج بعد ذلك كيانا موضوعيا قائما بذاته وفي هذه الحال يصبح أي شعر صادراً بالضرورة عن ذات بعينها هي ذات الشاعر ولكن هذا الشعر لايكون بالضرورة مكرساً لذات الشاعر ، لقد أخذ أصحاب ذلك النموذج الجديد على شوقي ومشايعيه من الشعراء ما عبر عنه الباحث باسم الاتجاه الموضوعي في الشعر لأن هذا الشاعر قد ألغى ـ في تصورهم ـ ذاته ، وتنكر لتجاربه الخاصة وراح يتابع في إسراف الأحداث السياسية والاجتماعية العارضة في حياة المجتمع سواء على المستوى المحلي أو العالمي فضلاً عن المناسبات التي يتكلف الحديث عنها وهي في كثير من الأحيان بعيدة عن وجدانه .

وهكذا كرست هذه النظرة نوعاً من القسمة الحاسمة بين ما هو ذاتي يعبر فيه الشاعر عن وجدانه الخاص ، وما هو موضوعي يتحدث فيه الشاعر عن الأحداث العامة والمناسبات الاجتماعية وهى قسمة خضع لها تفكيرنا النقدي زمناً طويلاً وأظن أنه قد آن الأوان لمراجعتها وأظن أن عقولنا اليوم قد صارت على استعداد لتقبل هذه المراجعة فليس منا من يستطيع اليوم أن يعيِّن لنا ذات شاعر بعينه أن يحدد من أين تبدأ ذاته؟ وأين تنتهي؟ ونحن نعرف أن ما يسمى ذات الشاعر ليس إلا جمَاع ذوات عدة بعضها تاريخي وبعضها معاصر للشاعر ونحن نواجه بالقدر نفسه من الصعوبةِ في تحديدِ ما هو موضوعي في أي كتابة ، ناهيك عن كتابة الشعر فمحال أن تكون قصيدة شوقي عن «كبار الحوادث في وادي النيل» مثلاً شعرا موضوعياً صرفاً خالياً نهائياً بمعيار أصحاب ذلك النموذج الجديد من أي شي يتعلق بذات شوقي التي لا تستطيع -كما قلنا- أن نغامر بتعيينها وتحديد أبعادها النهائية من أجل هذا تلوح لنا تلك القسمة متهافتة غاية التهافت لأنها أرادت أن تنتصر لوجه واحد من الشعر على حساب الوجه الآخر... أن تنتصر للذات أو

للوجدان الفردي على الوجدان الجماعي وفي هذه المناسبة أذكر أنني استمعت منذ أكثر من خمسة عشر عاماً إلى شاعر سوفيتي لا أذكر اسمه الآن - يتحدث في قصيدته عن «القصيدة» فشبهها بالخنجر لا نعرف أي نصليه الذي شق واخترق فنصلا الخنجر هما حقا نصلان ولكن أحدهما لا يعمل بدون الآخر ، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن قسمة الذاتية والموضوعية في العمل الشعري إنهما ليسا وجهين متعارضين ، بل ليسا حتى وجهين لعملة واحدة بل هما كحدي الخنجر يعملان عملاً واحداً ويقولان الشيء نفسه في وقت معاً ، كل هذا يجعلنا في حل من دعوى الذاتية التي نسبت إلى شعر البارودي والموضوعية التي وسم بها شعر شوقي ويجعلنا نعيد النظر في شعرهما على أساس مغاير يأخذ في الحسبان تضافر الذاتي والموضوعي وامتزاجهما في مركب جديد ، لا هو ذاتي صرف ولا هو موضوعي صرف ، كما يأخذ في الحسبان البعد التاريخي وعلى وجه الخصوص التقاليد والأعراف المتوارثة ونفوذ الشعراء السابقين في الشعراء اللاحقين ومدى تنامي اللاحق مع السابق إيجاباً أو سلباً كما يأخذ في الحسبان البُعد الآني الذي ينتج فيه الشاعر عمله مستجيبا في ذلك لمطالب عصره وهما البعدان اللذان يتقاطعان في كل عمل شعري بل ربما تقاطعا في كل جزئية من جزئيات العمل الشعري وقد سلم أصحاب النموذج الجديد في أوائل هذا القرن بما في شعر البارودي من استغراق في التقليد وخضوع لما سموه حكم الصناعة اللفظية ، وهما الظاهرتان اللتان تشخصان البعد التاريخي ممثلاً في الموروث الشعري الذي استوعبه البارودي من جهة وفي نفوذ الشعراء القدامى الذي ما رسوه على البارودي نفسه من جهة أخرى... حتى وإن ادعي تفوقه على الفحول منهم ولكنهم حين سلموا بهذه الحقيقة أرادوا أن يهونوا من شأنها وأن يغضُّوا الطرْف عنها - كما سبق أن رأينا - لأنها لا تتلاءم مع نموذجهم الجديد الذي ركزوا فيه على آنية محدودة تتمثل فيما سموه ذاتية الشاعر وربما بدا لنا الآن أن المدخل الحقيقي لتقدير إنجاز البارودي الشعري أحرى أن يأخذ هذا البعد التاريخي بشقيه في الحسبان ، متقاطعاً مع البعد الآني بل ممتزجاً به لكي يكشف لنا عن الكيفيات التي تحققت بها شعرية القصيدة البارودية بوصفها الشيء الوحيد المحقق والماثل بين أيدينا ويمكننا بهذا الإجراء أن نجاوز النموذج الأحادي الجانب ، وأن نحدد إلى أي مدى ، وعلى أي نحو كان شعر البارودي إبداعاً من داخل إبداع وكيف أنه كان في الوقت نفسه على ما هو عليه محققا لمطالب الذوق في مرحلة بعينها بقدر إسهامه في صنع هذا الذوق . إن النقاد الذين طرحوا النموذج الجديد في بدايات هذا القرن قد تورطوا في بنائه على تناقض بيِّن حين طالبوا في دفاعهم عن البارودي بغض النظر عن وقوع هذا الشاعر في أسْر التقاليد الشعرية القديمة وقصر النظر على ما يتصل في هذا الشعر - لا أدري كيف - بوجدانه الذاتي الخاص ، والتناقض

هنا مرجعه إلى تصور إمكانية ان يكون الشاعر موغلاً في أدائه الشعري بصفة عامة في التقليدية ثم يكون في الوقت نفسه معبراً عن ذات متفردة ، ومع ذلك فهناك شواهد وقف عندها فيما بعد بعض الدارسين وبينوا من خلالها كيف أن البارودي يرتد بالزمان والمكان اللذين عاش في إطارهما إلى أزمنة وأمكنة لعله لم يكن قد تبقى منها في ضمائر معاصريه إلا صور باهتة إذا كان قد تبقى منها شيء على الإطلاق ، والقصيدة التي عرض لها د .شوقي ضيف في دراسة للبارودي والتي وقف عندها الباحث هي واحدة من هذه الشواهد ، التي نستمع من خلالها بصورة جلية إلى أصوات المشاهير من الشعراء العرب القدامى فكيف يتسنى لنا أن نتحدث بعد ذلك عن ذاتية البارودي المتفردة أو وجداناته الخاصة ، ونحن نستعيد من خلاله أصوات أولئك الشعراء وأنهاجهم في الأداء الشعري؟ وكيف يتسنى لنا بعد ذلك أن نقتنع بأن حركة التجديد التي تلت البارودي قد تجاوزته كثيراً -فيما يقرر الباحث- في الجانب الفني وان ارتدت عما كان قد بدأه من تحقيق لـلتجربة الذاتية في شعره؟ إذ كيف يتحقق التطور على مستوى الأداء الفني مصحوباً بارتداد عما سمي التجربة الذاتية؟ إن هذا كله لا يمكن أن يفهم إلا على أساس التسليم بإمكانية قيام ذلك التناقض في بنية العمل الشعري الواحد بين الأداء الفني في الشعر وما يؤديه وهذا مالا يستقيم . والواقع أن المزية التي رآها العقاد في شعر البارودي والتي لخصها في أن كل بيت شعر قاله يدل عليه كما عرفه الناس في حياته الخاصة والعامة وهو ما يفتقر إليه شعر شوقي - هذه المزية لا تخدم شعر البارودي كما أراد العقاد ولا تقرر شاعريته الحقة لأنها تسقط الدال من حسابها «وهى ظاهرة استبدت كثيراً بنقدنا العربي في العصر الحديث وليس هنا موضع الإفاضة فيها» والدال هنا هو الشعر نفسه بما هو شعر ، لتجعل الفضيلة للمدلول وكأن الشعر وثيقة موضوعية على صاحبه ، ينبغي لنا أن نصدقها وينبغي لها قبل هذا أن تكون صادقة . وهذا المعيار يقع لا محالة -كما هو واضح- خارج نطاق الشعر والشاعرية ولو أننا جارينا العقاد في هذا الطراز من التفكير لقلنا بالقدر نفسه من الثقة إن كل بيت قاله شوقي يدله عليه دلالة بينة لا يخطئها الخبير العارف ولكنه لا يدلنا على شخص شوقي كما عرفه الناس في حياته الخاصة والعامة وهو ما لا يعنينا -على مستوى الفن- في كثير أو قليل ، بل يد لنا على شوقي الشاعر فإذا نحن قرأنا شيئاً من شعره أو استمعنا إليه قلنا مباشرة هذا شوقي وشعره في هذه الحالة هو بمثابة وثيقة كذلك دالة عليه ولكنها وثيقة فنية تدل عليه في حالة كونه شاعراً .

من هنا يمكننا أن نرى كيف أن العقاد قد غبن البارودي حقه بوصفه شاعراً من حيث أراد أن ينصفه ، إذ أثبت له المزية على مستوى المدلول الوثائقي لا على مستوى الدال الفني ، والحق أن

شعر البارودي وشعر شوقي يتقاطعان ويتطابقان على مستوى الأداء الفني في نقاط كثيرة فكلاهما قد خرج من بطن التراث وكلاهما تعلق بأسلافه من الشعراء وتأثر بهم وجرى مع كثير منهم على الدرب نفسه لكي يثبت تفوقه كما هو الشأن دائماً في علاقة الشاعر اللاحق بأستاذه السابق سواء حقق هذا التفوق أو لم يحققه وكلاهما هضم مقومات الأداء الشعري الجهير الصوت وأحسن توظيفها وكلاهما عول كثيراً على مخزون اللغة في الذاكرة الشعرية لدى جمهور المتلقين من حيث الصيغ المصكوكة والتشبيهات والاستعارات وما إلى ذلك فإذا أردنا بعد ذلك أن نبحث عن فارق بين الشاعرين أو أن نكشف عن مزية لأحدهماعلى الآخر فينبغي أن يتجه البحث عندئذ بصفة أساسية إلى كيفيات الأداء الشعري عند كل منهما وسوف يتضح عندئذ أن الفارق بينهما أحرى ان يكون كمياً منه نوعيا وسيكون ذلك لصالح شوقي على سلفه .

لهذا فإننا نتفق مع الباحث في أن حركة التجديد التي تلت البارودي تجاوزته كثيراً في الجانب الفني لكننا نتحفظ على ما ذهب إليه من أن هذه الحركة «ارتدت ، عما كان قد بدأه من تحقيق للتجربة الذاتية في شعره» وذلك لأننا لا نعزل الشعر بما هو دال عن مدلوله فمرة نتحدث عن التجربة الذاتية عند شاعر هو البارودي ، وأخرى نتحدث عن مستوى الأداء الفني عند شاعر آخر هو شوقي .

ومن الطريف أن الباحث نفسه قد أحس بشيء من التناقض يأخذ بتلابيب شعر البارودي عبر عنه تحت مصطلح المفارقة ، وذلك حين قال في تعقيبه على أبيات من إحدى قصائده «وفي هذه الأبيات من قصيدة طويلة تبدو المفارقة البينة في شعر البارودي بين التجربة الذاتية التي أعادها إلى الشعر الحديث ومظاهر التقليد الواضحة في المفردات وبناء العبارة والتشبيهات والمجازات وإيقاع القصيدة العام» . إنه هنا يسجل هذه المفارقة في صورة ملاحظة عابرة وهي ملاحظة تدل بلا شك على بصيرة نافذة ولكن القضية التي تشتمل عليها أكبر من أن يمر بها المرء مر الكرام لأن تحليلها كفيل بأن يردنا إلى إدراك التناقض المنهجي في بنية النموذج النقدي نفسه الذي اتُّخذ أساساً لرصد جوانب الظاهرة الواحدة معزولاً بعضهاعن بعض ، فالمفارقة لا تصح هنا إلا إذا سلمنا بأن حديث الشاعر في تلك القصيدة عن غربته عن الوطن وحنينه إليه لا يسلم له إلا إذا استخدم . . مفرداته من خارج المعجم الشعري الموروث وبنى عباراته وأقام تشبيهاته ومجازاته وإيقاع القصيدة العام بمنأى عن العبارات والتشبيهات والمجازات والإيقاع العام التي عرفتها القصيدة العربية على مدى قرون وقرون ، وليس من السهل التسليم بهذا فالكلام عن الغربة والحنين إلى الوطن ، وما شابه ذلك من العناصر التي رصدها الباحث في شعر البارودي

لتأكيد نزعته الذاتية ليس غريباً على الشعر العربي الذي استمد منه البارودي في الوقت نفسه معجمه وتشبيهاته ومجازاته وإيقاعه . والباحث نفسه لا ينفك يؤكد تأثر البارودي في نزعته الذاتية بالشعراء العذريين ومن كانوا على شاكلتهم وإذا نحن سلمنا بهذا التأثر على مستوى المدلول فلماذا نستنكر أن يكون التأثير قد تم على مستوى الدال كذلك بمعنى أن البارودي تأثر بجميع أولئك الشعراء كذلك على مستوى الأداء الفني بكل ما يشتمل عليه من عناصر ؟ أريد ان أقول إن المفارقة الملحوظة هنا ينفيها أن الشاعر قد تأثر في مجمل عمله الشعري بالشعر القديم في مجمله ولذلك فشعره غير منقسم على نفسه كما توحي الملاحظة وإلا فعن أي طريق استطعنا أن ندرك تعبيره عن تجاربه الذاتية -كما قيل- في هذا الشعر إن لم يكن عن طريق الأداء الشعري نفسه بكل عناصره من معجم شعري وصيغ تعبيرية مبنية على نحو مخصوص وتشبيهات ومجازات وإيقاع عام؟ وأخلص من هذا إلى أن المفارقة المسجلة ليست قائمة في بنية القصيدة البارودية نفسها من حيث هي كل ولكنها تولدت نتيجة للتأثر بالنموذج النقدي الذي روج له شباب النقاد في مطالع القرن ، وهو نموذج -كما سبق أن ذكرنا- أحادي الجانب ومتناقض مع نفسه ومتهافت أراد به أصحابه أن يقوضوا شعر شوقي ويرفعوا من قدر شعر البارودي وما أحسب إلا إنهم جنوا على شعر البارودي من حيث أرادوا إنصافه ولم يزعزعوا شيئاً من مكانة شعر شوقي ومرة أخرى أعود فأكرر أن المدخل الصحيح إلى شعر البارودي هو من باب الأداء الشعري وليس من باب التعبير عن الذات الفردية وفي البحث نفسه الذي نحن بصدده ما يعزز هذه الدعوى . فالباحث يقرر أن «للبارودي -بعيداً عن المعارضات- مقطوعات وقصائد قصيرة في الحب تستوحي معاني الشعر القديم ومفرداته وأساليبه لكنها في أغلب الأحيان تنظر إلى الشعر العذري أو ما جرى مجراه وعلى الرغم من أن معجم القصائد وتشبيهاتها ومجازاتها بعيدة عن حداثة معجم الرومانسيين فإنها في إطار تكامل التجربة وإيقاعها الخافت ، وفي بعض صورها قريبة إلى طبيعة الشعر الرومانسي الذي يدور حول تجربة الحب ، وتبدو قريبة أيضاً إلى نفس المتلقي على النقيض من قصائد عاطفية أخرى للشاعر ذات رصانة بالغة وإيقاع جهير» ، هكذا يبدو في شعر البارودي -الذي يتحدث فيه عن عاطفة الحب أي عن مشاعر ذاتية- مستويان في الأداء في المستوى الأول نواجه «مفردات كانت رموزاً مألوفة في ذلك الشعر يغلب عليها إيقاع هادئ حزين وسكينة مستسلمة . .الخ» ، وفي المستوى الثاني نطالع رصانة بالغة وإيقاعاً جهيراً . وهكذا يختلف مستوى الأداء في شعر البارودي في حالة عنه في أخرى مع أنه في كلتا الحالتين يتحدث في موضوع عاطفي ، وهذا التفاوت في الأداء -كماهو معلن- مرجعه إذن ليس إلى العاطفة التي يعبر عنها ، بل إلى العباءة الشعرية -إذا جاز التعبير- التي يدخل فيها ،

فهو في مرة يدخل في عباءة العذريين ، وفي أخرى يدخل في عباءة الفحول شعراء الرصانة والإيقاع الجهير ، والسبب في هذا أن أساتذته كانوا من الفريقين على السواء ، ومعارضاته تشهد بذلك . لم تكن المسألة إذن مسألة ذات فردية يعبر عنها الشاعر بقدر ما كانت ذاتاً شعرية يتلون التعبير عنها بلون المصدر الذي تئول إليه آخر الأمر ، وبروز صوت المتكلم الدائم الذي «ينسب كل خاطرة أو إحساس إلى ذات الشاعر» ، كما يقول الباحث لا يغير من حقيقة هذه الذات الشعرية في شيء فليس أوضح من «أنا» المتكلم في الشعر الغنائي بصفة عامة ولكنها «أنا» شعرية تعبر - إذا هي عبرت - عن ذات شعرية وهي في حالة البارودي ذات شعرية متلونة بلون الشعر الذي تدخل فيه وتخرج منه أو لنقل بلون الشعر الذي تتناص معه ، وأخيراً فقد وردت الإشارة في البحث إلى التغير الحضاري الذي كانت بوادره قد ظهرت خلال القرن الماضي والذي كان شعر البارودي استجابة طبيعية له وثمرة من ثماره والحق أن وضع البارودي في ضوء المناقشات السابقة يحملنا على النظر إلى شعر البارودي من منظور مختلف يرصد أثر الثقافة الشفاهية المكتوبة في بنية هذا الشعر ويعين - من ثم - وضعه الحضاري الحقيقي .لقد ذكر الباحث أن شعر البارودي تميز بلمسات «عصرية» تنم على انتمائه إلى العصر الحديث ثم هون من شأنها بأنها «لمسات تظل مجرد إحساس خفي يشيع خلال كثير من مظاهر التقليد» والواقع أن هذا الإحساس المشار إليه هو إحساس الباحث وليس أحساس الشاعر نفسه ؛ لأن البارودي عند ما واجه معطيات عصره لم يستطع أن يستوعبها إلا في إطار موروثه الذي ينضح في عمومه بكثير من سمات الشفاهية التي حملت معها كل عناصر الأداء التعبيري التي عول عليها ولنا في وصفه للقطار أكبر شاهد على هذا ، فقد كان القطار ابتكارا جديدا في عصره بوصفه أداة انتقال مغايرة للمعهود يقول :

ولقد علوت سراة أدهم لو جرى

في شأوه برق تعثر أو كبا

يطوي المدى طي السجل ويهتدي

في كل مهمهة يضل بها القطا

يجرى على عجل فلا يشكو الوجى

مد النهار ولا يمل من السرى

لا الوَخْد منه ولا الرسيم ولا يرى

يمشي العِرضْنة أو يسير الهَيْذَبى

ريـــان مــلء ضـــلــوعـــه لــكـــنـــه

يـشـكـو بـزفـرتـه لـهـيـبـا فـي الـحـشـا

مــا زال يـنـهـج فـي المسـيـر طـرائـقـا

تـدع الجـيـاد مـقـيَّـدات بــالـوجـى

حـتـى وصـلـت إلـى جـنـاب أفْـيَـح

زاهـي الـنـبـات بـعـيـد أعـمـاق الـثَّـرى

لقد ذكرني هذا الوصف بالمثل الذي ساقه «أونج» في كتابه عن الشفاهية والكتابية الذي يوضح فيه أثر البنية الشفاهية حتى فيما هو مكتوب في المراحل الحضارية التي لا يكون المجتمع قد انتقل فيها انتقالاً كلياً إلى الكتابية حيث يقول: تخيل نفسك تكتب رسالة عن الأحصنة لمن لم يروا من قبل حصاناً قط بادئا تعريفك بمفهوم عن السيارة وليس الحصان أي المفهوم المؤسس على خبرة القراء المباشرة بالسيارة فإنك ستبدأ حديثك عندئذ عن الأحصنة بأنها سيارات ولكن بلا إطارات شارحاً للقراء الذين يستوعبون فكرة السيارة ويتمثلون صورتها دون أن تكون عيونهم قد وقعت من قبل على حصان شارحاً نقاط الاختلاف بين الحصان والسيارة مجتهداً في إبعاد أي فكرة عن السيارة من مفهوم السيارة التي هي بلا إطارات كي يقرب المصطلح من معنى يتعلق بالخيل فبدلا من الإطارات تمتلك السيارة (التي هي الحصان) أظافر في أصابع القدم تسمى حوافر وبدلاً من الأنوار الأمامية عيوناً وبدلا من طبقة الطلاء شعرا وبدلا من الجازولين للوقود علفاً وهكذا وفي النهاية تصبح الأحصنة أي شي إلا الأحصنة . إن هذا الوصف ينطبق انطباقا كلياً على صنيع البارودي وإن بدا المثال معكوساً على نحو ربما يجعل حالة البارودي أدل وأكثر نمطية فالمطلوب تصويره عند البارودي هو القطار ولكنه قطار «لا يشكو الوجى» وهو كذلك لا يعرف «الوخد» ولا «الرسيم» ولا يمشي العرضنة أو يسير «الهيدبى» إنه في كل هذا كالحصان الأدهم ولكنه ليس حصاناً ثم يعود فيشترك مع الحصان في امتلاء جوفه بالعلف والماء ريان ملء ضلوعه لكنه ينطوي على لهيب في الحشا فيزفر كما يزفر الحصان وهو ككل الجياد ، ولكنه يفوقها في سرعته فتبدو إذا جرت الشوط معه كأنها قد «قيدت بالوجى» وراءه ، وفي النهاية يصح لنا أن نقول كما قال «أونج» إن القطار صار أي شيء إلا القطار .

وهكذا واجه البارودي القطار فتمثله في إطار ما تواتر من صيغ لغوية وعبارات وأوصاف تتعلق بالحصان أي من عناصر الأداء الشعري التي استقرت في ذاكرته الشفاهية . وفي ضوء هذه الحقيقة ينبغي النظر إلى إنجازه الشعري وتقديره . لقد كان الشعراء القدامى جاثمين على عقله

وقلبه ، شاء أو لم يشأ ، وهو لكي يتحرر منهم كان عليه أن يبدع ، ولكنه مسكون بهم أي بشعرهم لم يكن في وسعه إلا أن يبدع بإبداعهم أي من داخل شعرهم وهذا ما تؤكده شفاهية الإبداع لديه وتتأكد به في الوقت نفسه كما تشرح لنا عدم تمكنه من الانتقال في شعره إلى مرحلة الإبداعية الكتابية التي كانت حَرِيَّة أن تخلصه من قبضة أسلافه من الشعراء الكبار ، ولكن لأن هذا التحول الحضاري الجذري والجوهري لم يتم ، لم يكن هناك مناص من أن يظل البارودي سجين إبداعهم وان تظل حركته الحرة بقدر ما يعني مجرد ممارسة النشاط الإبداعي من حرية مشروطة بالمسارات والدروب التي اختطوها وبالأدوات والوسائل التي استخدموها وبالتصورات التي ارتبطت بذلك كله .

□ د . التازي □

شكراً للزميل العزيز د . عزالدين إسماعيل لتعقيبه ، وسنفتح باب المناقشة...

□ د . عبدالقادر القط ... -مقاطعاً- □

أود - لو سمحتم لي- أن أرد على رأي المعقب د . إسماعيل قبل المناقشات ، لما تقتضيه طبيعة التعقيب ، والتي تحتم علي أن أوضح ماينبغي أن أوضحه ....

□ دكتور التازي □

ملاحظتكم في محلها ، ولكننا نريد أن نستمتع برأيك على ضوء آراء السادة الحضور .

□ د . القط □

الخلاف بيني وبين د . عزالدين إسماعيل خلاف جوهري لايمكن أن يُرد عليه أثناء مناقشات الزملاء ، فلأرد أولاً في وقت مناسب ثم تتناقشون على ضوء هذا الرد...

□ د . التازي □

في اعتقادي أنه ينبغي أن نستفيد من ردود الآخرين أولاً......

□ د . القط ... -مقاطعاً- □

أرجوك لابد أن أبدأ......

□ د . التــازي □

أستأذن الإخوة في أن يرد الدكتور القط...... فليتفضل......

□ دكتور عبدالقادر القط □

أشكر الأخ المعقب على ملاحظاته القيمة التي أعتز بها ولكن يبدو أنه قد مزج بين طبيعتين للبحث ، أنا لم أزكّ البارودي ولم أقصد أن أدرسه دراسة فنية وإنما نظرت إليه من خلال نظرة الوجدانيين أنفسهم ونظرة الوجدانيين أنهم كانوا يعتزون بالفردية الذاتية التي كانت تفرضها طبيعة العصر ، ونشأة الفرد العربي المثقف المعتز بذاته ، المعتز بثقافته الذي يقف موقفاً مشدوداً بين القدرة والعجز ، ولم تكن له رؤية سياسية واضحة فكانت تتمثل هذه الرؤى في تجارب ذاتية عاطفية... أنا حين تحدثت عن الموضوعية -وهذا التعبير تحرزت له- وقلت إن صح التعبير لم أكن أحكم على الشعر العربي كله بوجه عام ولا أدين الموضوعية لأنني لا أخرج أي شعر من مرحلته العصرية ولكنني أحكم على رؤية الرومانسيين للبارودي ، ولم أقصد ان أدرس البارودي دراسة فنية ، وأعتقد أن الباحث أي باحث ممكن ان يختار زاوية من الزوايا ليدرس بها عملاً أدبياً وليكن رواية أو مسرحية وليس شرطاً أن يدرسه دراسة متكاملة فنية وموضوعية . الأخ المعقب حوّل القضية الخاصة بالبارودي إلى قضية نقدية عامة هي الذات والموضوع وأنا طبعاً أوافقه تماماً بأن ما يسمى شعراً موضوعياً ومن ورائه ذات شاعرة ومن ورائه رؤية خاصة ، ولكن هذه الرؤية تختفي وراء أنماط معينة تغلب في عصر من العصور فهؤلاء النقاد حين حملوا على شوقي كما قلت لم يكونوا جاهلين بأن شوقي كان أكثر حداثة من البارودي ، ولكن لاعتزازهم بهذا الاتجاه الوجداني الذي يرونه ركيزة أساسية ومن ركائز حركتهم كانوا يتحاملون على البارودي ، وقد قلت أنا أيضاً ما قاله المعقب من أن هذه التجارب التي كانوا يرونها موضوعية كانت هموماً من هموم العصر وكانت تشغل بال الشعراء شغلاً مشروعاً وحتى هؤلاء الشعراء أنفسهم من الناحية الفنية كانوا يقعون في ما يقع فيه البارودي كما قلت وكان مستواهم أحياناً أسوأ فنياً من مستوى البارودي في معارضتهم أو محاكاتهم للشعر القديم ولو كان الوقت يسمح لأوردت نماذج كثيرة من هذا الشعر الرديء لحركة الديوان وغير حركة الديوان ، فالبارودي -نسبياً حتى- كان أعلى مستوى فنياً في محاكاته من شكري في محاكاته للشعر العربي القديم وشعراء الحركة الوجدانية كانوا كثيري الخلط بين محاولة إيجاد صيغة شعرية جيدة وبين سيطرة التراث الذي كان بعضهم لا يحسنه كما كان يحسنه البعض الآخر . البارودي على الأقل كان له تصور خاص هو تصور الشاعر الذي يريد أن يحاكي الأقدمين أما طبيعة العصر فلا أظن إطلاقاً أنه في بداية القرن التاسع عشر بعد خمسة قرون من التدهور كان يمكن أن يأتي شاعر مهما بلغت موهبته ليقفز فترة ويبتكر شعرا جديداً كل شعر يتجاوب مع طبيعة المرحلة .ولابد أن نضع الشعر في مرحلته الحضارية ولا

نحكم عليه حكماً مطلقاً . أنا أدرس الشعر الجاهلي وأستمتع به لكنني أنقل نفسي حين أقرأه إلى مفاهيم العصر الجاهلي إلى لغته إلى تجربته إلى وقوفه على الأطلال ما معنى الوقوف على الأطلال ؟ وما هو المعنى الإنساني الباقي في الوقوف على الأطلال؟ لكن حين نتحدث عن شعر يعني أنا قلت تعليلاً لهذا المحاكاة : إن الشعر لم يكن أمامه مواجهة فنية جديدة يقتحمها لأنه لم يكن هناك أشكال جديدة تفرض عليه هذا الاقتحام لكن النثر الفني أعرض تماماً عن النثر الفني القديم لأنه كانت هناك أشكال جديدة لها مقوماتها الفنية كالقصة والرواية والمسرح والمقال ، نبذ هؤلاء الناشرون كل قيم النثر الفني التقليدي المليء بالزخرف أحياناً وتحولوا إلى تحقيق مقتضيات هذه الأشكال الجديدة لم يكن هنا مواجهة للشعر إلا هذا التراث وإلا محاولة استعادة الروح القادرة على ابتداع شعر جيد وإن كان محاكاة للشعر القديم . ،هذه المسألة لم تطل كثيراً هي عدة سنوات كان البارودي يستمع في ندوته بعد عودته إلى مصر إلى شعر مطران وإلى شعر الرافعي وإلى شعر هؤلاء الشباب ، فالمسألة ليست في الحقيقة قضية نقدية عامة -طرحتها كما خيل للمعقب- بين الذاتية والموضوعية . أنا مرتبط بزمن وبحركة رأيت أن محورها الأساسي كان الفردية والذاتية وقد أتيت باقتباسات كثيرة تؤكد هذا المعنى وهذا الدوران حول الذاتية ، وهؤلاء الناس أنا لا أقومّهم ولا أقول إنهم مخطئون أو مصيبون ولا آخذ صفهم ولكني أؤرخ لهذه الحركة كما أستطيع أن أؤرخ للشعر الحر مثلاً فأقول كذا وكذا وأتجاوز الشعر الرومانسي لأكشف عن رؤية أصحاب الشعر الحر وهكذا فكل شيء لابد أن يوضع في موضعه التاريخي ولا يتحول إلى قضية عامة فنية لأنني أدرك تماماً الفرق بين الذاتية والموضوعية وأن الذات دائماً مهما اتخذ الشعر شكلاً من الأشكال ـ وراء التجربة الشعرية .

□ أحمد الطريبق أحمد □

هناك حقيقة تاريخية بحياة البارودي هو أنه ينحدر من أصل غير عربي وتأسيساً على هذه الحقيقة أرى ان ريادته الشعرية وابتعاثه لصورة الشعر العربي القديم وصنيعه في الاختيار الشعري (المختارات) هو نابع من حقيقة إثبات الذات وقوة الأنا ، فأنا أطرح هذا التساؤل على الباحثين . إلى أي حد كانت هذه الأنا المنحدرة من أصول غير عربية في إثبات قوة الذات ومن ثم سأتسلسل إلى ظاهرة الوجدان في شعره ، في المنطلق أكاد أتفق بنسبة ٥٠٪ مع الأستاذ عزالدين إسماعيل المعقب في تعقيبه لماذا ؟ لان هناك بعض الالتباس والغموض في تحقيق بعض المصطلحات الوجدانية الرومانسية الغنائية الخ وإسقاطها على شاعر كلاسيكي مثل البارودي هذا المنطلق أنا ربما أتفق مع الأستاذ عزالدين اسماعيل ، ولكنني أتساءل عن البحث كفصول

قرأتها مرتين وهو أن الأستاذ اسماعيل عندما استعرض البصمات الوجدانية في الشعر العربي وأسس عليها وجدانية البارودي قد تناسى أو نسي كما يتناسى جميع الباحثين النزعة الصوفية وأنا بين يدي قصيدة أو قصيدتين أرى أن البارودي ليس يعارض فيها ابن الفارض فقط بل إنه استنشق منها العبير الوجداني الصوفي خاصة «جيميته» في الرثاء والجيمية هذه استنشاق لعبير الفارس الصوفي :

ما بين معترك الأحداق والمهج

أنا القتيل بلا إثم ولا حرج

فلماذا يتناسى الباحثون هذا النفس الوجداني الصوفي وتأثيره على الشعر العربي الحديث؟ النقطة الأخرى هي أننا إذا نظرنا إلى بحث الدكتور عبدالقادر الرائد في تأصيل الوجدانيات في الشعر العربي وقلنا إلى أي حد يصدق مثلاً في منطلقه العام؟ على أبي فراس الحمداني مثلاً؟ أم على ابن زيدون؟ أو على غيرهم؟ إضافة إلى العذريين أو الصوفيين فهل يمكن ان نطمئن بهذه الحركة الوجدانية؟ ومن ثم فإني مقتنع جداً كما أشار المعقب الأستاذ عزالدين بأن البصمات الوجدانية بالوعي الوجداني النقدي نجدها عند شوقي ولا نجدها عند البارودي لأن هناك شعوراً بالوعي النقدي بالوجدانية أما مثلاً أن الوجدانية قد انصرفت على عفويتها وتلقائيتها ستجدها عند أبي فراس والمتنبي وعند المعري وعند ابن زيدون وغيرهم ، وعند الصوفيين بدرجة أكثر ولهذا أرى ان أغلب البحوث يجب ان تنطلق من مفاهيم محددة عندما نحاول ان نؤسس حقيقة منهجية يجب ان تنطلق كذلك من مفاهيم واعية بيننا وبين المتلقي .

□ د .حمادي صمود □

المعروف عن الدكتور عبدالقادر القط ميله إلى استعمال الوجدان أو الاتجاه الوجداني بدل الاتجاه الرومانسي ، وله بذلك كتاب معروف ، ونعرف أيضاً المبررات النظرية التي يسوقها لتبرير هذا الاختيار . ولئن كانت هذه المبررات النظرية وجيهة في مجملها فيمكن طبعاً ان تناقش وليس المجال هنا لمناقشتها فإنه يبدو لي أن البحث الذي استمعنا اليه يستحق بعض التعليق وسأطرح مسألتين اثنتين : المسألة الأولى -في شكل سؤال يتصل بالبحث- فإنني أسألكم إذا كنتم تعتقدون بناءً على ما ورد في البحث وفي التلخيص من سمات وعلامات بنيتم عليها ما سمي (إرهاص البارودي بالرومانسية) وأراكم هنا يا سيدي الباحث تترددون بين الاستعمال الوجداني أو الرومانسي تقولون الوجداني أو الرومانسي (للرومانسية العربية) فهل تعتقدون بناء على هذه

السمات والعلامات ، أنكم تبنون نظاماً ، يمكن ان يحيط بكل الشعراء . .؟ يعني أننا في نهاية الأمر كأننا - كما قال الدكتور عزالدين إسماعيل - أصبح مفهوم الوجدان عندكم في الاستعمال مفهوماً واسعاً فضفاضاً يمكن ان يدخل فيه الشعراء جميعاً وإذاً . . يصبح كل شاعر بشيراً بالاتجاه الرومانسي أو الاتجاه الوجداني بما في ذلك الشعراء الأقدمون . أما السؤال الثاني ، فأود أن أعرف رأيكم في علاقة النص بمنتجه ، هل هي علاقة مباشرة؟ أم أنها علاقة تمر عبر وسائط؟ ومن جملة هذه الوسائط كما ذكر المعقب اللغة الأدبية مثلاً - حتى يمكننا ان نفرق بين ما نعتقد -وهو في رأيي- وهم أنه من حياة الشاعر ، وبين ما هو من أغراض الشعر ومن طرقه وأساليبه .

□ د .صالح الخرفي □

في غمرة الحرص أو الحنين إلى مراجعة الطرح والتناول يندرج هذا الهاجس الذي شغلني وشغل بعض الإخوة الأساتذة أمس واليوم انطلاقاً من الدكتور الحازمي بالأمس والدكتور منيف وحسن فتح الباب ، وهو كيف نستطيع ان نتحرر من الدوران في فلك الأحكام السائدة والتوجه الاحتفالي والاهتمام بالأسماء البارزة والعناوين البراقة ونغفل بعض نقاط الضوء التي شهدتها الساحة العربية في فترة القطيعة والتجزئة وفترة الاستعمار والتي كانت هذه النقاط انعكاساً بوجه أو بآخر لكل حركات المسيرة الشعرية في العالم العربي وأعتقد أن من نتائج الانجراف للأحكام السائدة والاهتمام بالأعلام البارزين زيادة إغفال هذه الأسماء التي تزج في كل ساحة عربية نحن لا نستكثر على البارودي أن نحتفل به ، وقد لمسنا هذا الثبت وهذا الحشد الهائل من مصادر دراسته فيما وزع علينا صباح اليوم من إصدارات المؤسسة عن البارودي ، ولكن في نفس الوقت نستكثر الغبن الذي لحق ببعض الأسماء التي لم تزل تحتاج إلى أن تأخذ نصيبها وإنصافها في المسيرة الشعرية سأشير إلى ثلاثة كتب أو ثلاث مجموعات شعرية صدرت في المغرب العربي في أوقات متقاربة في أواخر العشرينات ما بين ١٩٢٦/ ١٩٢٩ ، (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) سنة ١٩٢٦ (الشعر التونسي في القرن الرابع عشر الهجري) سنة ١٩٢٦ ـ (الأدب العربي في المغرب الأقصى) سنة ١٩٢٦ ، هذه الكتب الثلاثة ضمت ما يزيد على ٦٠ شاعراً ربما لم يبق الزمن من هؤلاء الشعراء إلا عشرة أو عشرين ولكن هؤلاء العشرة أو العشرين إلى الآن لم يأخذوا نصيبهم الكافي من الدراسة . أعرف أن هناك نوعاً من الإنصاف شهدته الساحة العربية بعد الانعتاق وبعد التحرير وبعد رحيل الاستعمار وبعد انفتاح أبواب الجامعات لأساتذة في كل قطر عربي ، فأعطونا دراسات في كل موقع عربي ، ولو أردت أن أعدد لأعياني العد . وإلى جانب الدراسات التي قام بها أبناء المناطق العربية تحت إشراف ورعاية الجامعة العربية . لكننا نحن

نحتاج إلى ان نرفع كل هذه الدراسات لتصب من جديد في المنظور الشامل للحركة الشعرية في العالم العربي ، وأعتقد عندما نركز على الظاهرة وبقدر ما نبتعد عن الأشخاص وعن الأفراد وعن الأعلام نستطيع أن ننصف هؤلاء ، ممكن ان نهتم بالشابي مرة أخرى في الدورة القادمة وتونس لم تنجب الشابي فقط بل أنجبت أيضاً مصطفى آغا ، وخزندار ، الذي تتنازع عليه إمارة الشعر في شمال أفريقيا مع شاعر الجزائر محمد العيد ، وأنجبت تونس أيضاً محمد العريب ومصطفى خريف ، وبودي هنا -ونحن في نطاق هذه المؤسسة الكريمة المباركة وهذه النظرة الشمولية القومية المتمثلة في المعجم وفي الجائزة وهذا الحوار المفتوح في الندوة أيضاً- ان نطرح منظورا جديداً لمعالجة هذه المسائل .

□ د .عبدالسلام المسدي □

استمتعت كثيراً ببحث أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط وخرجت باستفسار أتوجه إليه وهو استفسار غير خلافي ولكنه ينطلق من أهم منطلق من منطلقات البحث وهو منطلق تأسيسي لم يؤكد عليه الباحث في عرضه الشفوي اليوم .يقول :إن الشعر العربي التزم بالموضوعية على حساب الذاتية ويؤكد أن الشاعر العربي كان في نفس الوقت يكبت اندفاعه الذاتي ويفرج عنه بالتعبير ضمن إطار جمعي أو جماعي ، هذه الفكرة كانت مغرية بل هي مقولةٌ حاملٌ يمكن ان تؤدي إلى مراجعات أساسية فيما نستجمعه من موثوقات حول أدبنا وتاريخ أدبنا وقد لا يكون خطرها أقل من خطر الأطروحة حول الخيال الشعري عند العرب وما إلى ذلك . وتدقيق الباحث لمفهوم الموضوعية جاء خلال البحث بما يمكن تلخيصه بأنه حيادية الذات المبدعة حيال كيانها الفردي لنماذج الكيان الجماعي ، هذه الأطروحة بتطبيقها بهذا البحث أصبحت حقيقة في نفس الوقت مغرية ومحيرة هي محيرة أولاً لأن خلفية الباحث في تقويم شعر البارودي أنه شعر مشبع بالتقليدية ودون الباحث شواهد عدة أتجاوزها ربحاً للوقت وهي محيرة أيضاً لسبب ثان ، هو أن البحث قد تضمن عرضاً لما عده الباحث استثناءات على نظريته (تاريخ الشعر العربي) غير ان هذه الاستثناءات قد كانت من التواتر بحيث كدنا نحس أن الأصل هو الفرع وان أطروحة الباحث هي الأقل اضطراداً فيما ذكرتموه وهي محيرة لسبب ثالث هو أن النسيج الرابط لموقف الباحث قد تجسم في محاولة الدفاع عن مظاهر التقليد في شعر البارودي بامتداحها بعد الإقرار بأصالتها والسبب الرابع والأخير أن الباحث قد وضع هذه الأطروحة ، هذا المنطلق ضمن نظريته التولدية المتعاقبة الثلاثية :إحياء ، فتجديد ، فوجدانية ، بشكل نسقي يكاد يكون بضرب من الحتمية التاريخية . خلفية هذه الحيرة بأسبابها الأربعة والتي تحول فيها الإغراء

إلى حيرة فإلى إشكال فأنا من وجهة نظري وبحيرتي المخصوصة ربما قد استكشفت إشكالاً مفهومياً في بحث الدكتور القط ربما يتسلل بين أنسجة المصطلح ، فلقد تعاملت مع بحثه بالوجداني والذاتي والعاطفي والشعوري والرومانسي وخمسة أقطاب تجاذبت مفهوماً إشكالياً فلم نتبين علاقة كل واحد بالآخر وهل من تفاضل على سلم القيمة طرداً وسلباً إيجاباً وعكساً بين الوجداني والذاتي والعاطفي والشعوري والرومانسي خاصة وأن سياقات عديدة قد أوحت للباحث في بعض استعمالاته بشحن هذه المصطلحات بشحنة الانطوائية أو بشحنة الانكفائية .

☐ د .علي شلش ☐

أعتقد أنه ببحث الدكتور عبدالقادر القط ظهرت لنا حتى الآن رؤيتان لشعر البارودي الرؤية الأولى تقول لنا باختصار شديد : إن شعر البارودي ابن قراءاته ومحفوظاته ، والرؤية الثانية تقول لنا إن بعض شعر البارودي هو ابن وجدانه والواقع أن الرؤيتين النظريتين صحيحتان في ذاتهما ، ولكن الفيصل في رأيي هو الظروف المحيطة التي نسيتها هذه الندوة ولا أقول تجاهلتها والظروف المحيطة سياسية واجتماعية في الأساس لأنه من الملاحظ بخصوص البارودي بالذات أنه في الظروف العادية التي مرت به كان يلجأ إلى محفوظاته وقراءاته ولكن الظروف غير العادية كانت تلجئه وتضغط عليه فيلجأ إلى وجدانه ولذلك نجد أن كل شعر الوجدان عنده بدأ وكُتب في أسفاره وفي حروبه وفي منفاه وفيما عدا ذلك كانت أشعاره في معظمها بنت قراءاته ومحفوظاته وما زلت ألح على الظروف المحيطة لأننا لا نستطيع أن ننسى أن الرجل تعرض لظروف في منتهى القسوة حتى وهو يحارب في سبيل الدولة العلية وحتى وهو في منفاه أو هو موظف أو وزير أو رئيس وزراء . النقطة الأخرى أن الدكتور القط أورد أبياتاً عن الشورى في شعر البارودي ، والبارودي في رأيي أول من تحدث عن الديمقراطية وأول من تحدث عن الجمهورية والنظام الجمهوري ، لم يذكر الجمهورية في شعره وإنما ذكرها لأصدقائه والذين كانوا على صلة به ولا سيما المستعرب «غولفرد سكاون»فالرجل ذو اعتزاز بالغ بالحرية .

☐ د .ماهر حسن فهمي ☐

لقد حاول الأستاذ الجليل الدكتور عبدالقادر بشخصيته الجذابة أن يقنعنا الآن بوجهة نظره ولكننا في الحقيقة عندما كنا نقرأ البحث كنا نقرأه بحيدة بعيداً عن هذه الشخصية الجذابة ولذلك أعرض جزئيتين فقط : نظرية عمود الشعر تنطبق على الشعراء الذين نسميهم بالشعراء الكلاسيكيين بالإضافة إلى الشعراء العرب ، ومعروف عمود الشعر . كانوا يحاولون شرح المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته . ومن اجتماع هذه الأساليب كثرت سوائر الأمثال والمقاربة

في التشبيه الخ ، وهذا المقياس الذي يقيس لنا القصيدة الموروثة أو الكلاسيكية لا ينطبق على الشعر الوجداني ، فعندما نطبق هذا المقياس نجده ينطبق على شعر البارودي . النقطة الثانية إنني لو أردت أن آخذ مقياس الدكتور القط ، فأقول إن حياة البارودي كانت حافلة بالأحداث وكثرة حديثه عن الفروسية وأطبقها على المتنبي ، أجد أن المتنبي أيضاً كان يتحدث عن الفروسية .

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي . . .الخ .

الخيل والليل والبيداء تعرفني . . .الخ .

وفي خيانة الأصدقاء أجد أيضاً المتنبى كان يقول .

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكنَّ أمانيا

تمنيتها لما تمنيت أن ترى

صديقاً فاعيا أو عدواً مداجيا

فإذا كان سقوط البارودي فاجعاً ، فسقوط المتنبي أكثر فجيعة هذا نُفِي وهذا قُتِل إذا كان البارودي يحس بغربة فالمتنبي كان بغربة مكانية وروحية تغلف شعره

بم التعلل لا أهل ولا وطن

ولا نديم ولا كاس ولا سكن

□ أ . محمد التهامي □

بإيجاز شديد أقول إنه من البديهي أن تختلف الآراء حول الحقائق الأدبية ، وقد حفلت هذه الندوة بآراء كثيرة ومختلفة حول موضوعها وهو مجموعة محمود سامي البارودي وأعتقد أن بحث الدكتور عبدالقادر القط جاء منصفاً للبارودي في مقابل الآراء الأخرى التي قيلت فيه والتي بلغ من بعضها أن قارن بين البارودي كما كان وكما تمنى ان يكون فقال عنه إنه كان معوقاً للحركة الشعرية في العالم العربي .الباحث لم يكن احتفالياً حينما أراد أن يثبت أن البارودي كان في حركة الإحياء واضعاً لأساس الحركة الرومانسية الوجدانية لأنه بحث الموضوع بحثاً علمياً وقدّم أسانيده ولا يعيب البارودي أنه نفسه كان لا يعلم أنه يضع أساس الرومانسية لأنه شاعر مبدع يقتصر همه على الإبداع ويترك للنقاد أن يصنفوه كما يريدون . النقطة الثانية أن الباحث قال في بحثه : إن شعر أحمد شوقي على لسان أبطاله في مسرحياته كان أقوى وأجود من شعره العاطفي والوجداني الخاص بينما أورد في نفس البحث مقولة للأستاذ العقاد يقول فيها إن

الشاعر الذي لا يستطيع أن يعبر عن نفسه لا يستطيع أن يعبر عن غيره وأنا أرى أن في هذين الرأيين التناقض والباحث لم يحسم القضية في البحث .

□ د .سلمى الخضراء الجيوسي □

نقطتان فقط ـ ولا أريد الاختلاف مع الأغلبية هنا .إضفاء كلمة تقليدي على البارودي نحن الآن نحكم على البارودي في نهاية القرن أي بعد أكثر من مائة سنة من بدء البارودي عملية الإحياء ، البارودي كان هو المؤصل والمؤسس وقد كان ذا موهبة كبيرة وعبر قراءاته استطاعت هذه الموهبة أن تتدفق عن شعر جديد لذلك كان لا بد من أن يعتمد على هذه القراءات أي أن البارودي لم يكن أمامه أي خيار ، فقد قام بالشيء الوحيد الذي كان أي شاعر عربي ولد في زمنه أو بعده ، يجب أن يفعله . لم يكن أمامه أي خيار ، كلمة تقليدي لا تصح لشاعر كهذا إنه هو المؤصل وهو المؤسس لقد أحيا الشعر ، لقد عاد به إلى أصوله كان الشعر العربي أشبه بالمريض بـ «الأنيميا» يحتاج إلى نوع من الشعر من فصيلته ، من جنسه ، من لغته لم يكن من الممكن أن يتأثر الشعر العربي في ذلك الزمن بأي شعر غربي لأنه كان عليه ان يعود إلى أصوله فيحييها وتجاوز البارودي للشعر المعاصر له ، هو تجاوز ثوري ولا يمكننا أن نظل طيلة هذه الندوة ننعته بالتقليدي والمقلد كان ثورياً عاد بالشعر إلى أصوله وقام بالعمل الوحيد الذي يمكن أن يقوم به أي شاعر مبدع ، هذا من ناحية من ناحية ثانية أريد أن أسال الباحث -لعلي أنا مخطئة بما تصور لي من حكمه على تطورالشعر ، أسلوب نمو الشعر- هل يعتقد الباحث بأن الشعر يتأثر كثيراً بالنظريات؟ أي أن التطور الشعري يعتمد على وجود النظريات لو كان عندنا الوقت لكان بإمكاني أن أعطي عشرات الأمثلة من الشعر القديم والحديث الذي تغير وتأثر دون أي معرفة بالنظريات هذا من ناحية .مثال صغير جداً ذو الرُّمة كان في شعره كثير من التجديد حتى في زمانه مع أنه كان جاهلي الأعراف ، وطورهاَ كثيراً إلا أن عنده ميزات شعرية غريبة وخاصة به لم تكن تعتمد على النظريات لأنه لم تكن هناك أي نظريات من هذا النوع في ذلك الزمان وما لاحظته في البحث أن الباحث يضرب أمثالا لما قاله العقاد مثلاً بعد الآخر على النظريات التي سادت وكأنه يعتقد بأن المغنيات الشعرية -وقد أكون مخطئة- هي التي سببت تغير الشعر .أظن أن للشعر قانونه الخاص ومنطقه الخاص بالتغير .

□ د .محمد فتوح أحمد □

ملحوظتان :الأولى تتعلق بسبق قلم وما أعتقده مجرد سبق قلم ، وما ورد في تلخيص البحث وهو أن البارودي قد عارض قصيدة النابغة التي مطلعها :يا دار مَيَّة بالعلياء

فالسند . . .الخ

وأظن أن القصيدة التي عارض بها النابغة هي قصيدة البارودي التي مطلعها :

ظـــن الظـنـون فـبـات غـيـر مـوسـد

حـيـران يـكـلأ مـسـتـنـيـر الـفـرقـد

وهو يعارض بها قصيدة النابغة التي مطلعها

مـــن آل مـــيـــة رائـح أو مـغـــتـــدي

عـــجـــلان ذا زاد وغـــيـــر مـــزوّد

ولعله سبْق قلم

الملحوظة الثانية : على عكس ما يبدو أنا أظن وبعض الظن ليس إثما أن المنطلق الذي ينطلق منه الباحث والمعقب هو ما يدعى بموضوعية الذاتية فأحدهما ينظر إلى الشعر لدى البارودي من منظور الذات والآخر ينظر إلى الشطر الثاني من هذا المصطلح وهو ما يتعلق بالموضوع بمعنى أنه ليس من الضرورة أن تكون «الأنا» الشعرية مرادفة لأنا الشاعر بل إنها تتخذ عشرات الأقنعة ، وعشرات الأشكال ، وعشرات الرموز ولعل المعقب كان يومىء إلى شيء من هذا القبيل حينما ذكر ما دعاه بالذاكرة الشعرية فالذاكرة الشعرية ليست إلا تراثا من الأقنعة ومن الرموز وما أحسب البارودي حينما كان يحدثنا عن وادي الغضا وذي سلم وإرم و...... إلا كان في شعره قَدْر أو جرعة رمزية لهذا الشكل . الأمر الذي قد يحدو بنا مرة أخرى إلى أن نعيد النظر في مستخدماته من هذا الجانب لكي نرى مقدار ما فيها من الجرعة الرمزية . ترى هل كان يفض الإشكال بين الباحث والمعقب أن يسمي الباحث بحثه باسم «الجانب الوجداني أو الجانب الذاتي في شعر محمود سامي البارودي» لعله كان بهذا الشكل قد نجا من بعض ما وجهه إليه المعقب .

□ د .معجب الزهراني □

الإشكالية الأولى في اعتقادي أن ما سمعناه هذا اليوم والأمس ـ مع استثناءات قليلة ـ يطرح أن هناك فعلاً لغة استطر ادية وغير محددة تحول الموضوع إلى شكل من أشكال الأسطورة هذا مالمسته . إن البارودي يتحول تدريجياً إلى شكل من أشكال الأسطورة وهذه الأسطورة في الحقيقة لا تستغل في مجال البارودي نفسه ولكن أحيانا تنعكس على الناقد - يتحول الناقد نفسه وبالتالي المؤسسة واللغة السائدة إلى شكل من أشكال الأساطير ويحاول المعقب أن يفكك أو يلامس هذه الأسطورة من بعيد ، ولكن المسألة في اعتقادي أن الأسطورة تحتاج إلى زمن طويل

لكي تتفكك . وفيما يتعلق بالتساؤل إذا انطلقنا من الفرضيات من اللغة النقدية التي وصفها الباحث ألا يمكن أن تنهار الأطروحة الأساسية في هذا البحث كله ؟ ذلك أن «طرفة بن العبد» و«امرأ القيس» و«الصعاليك»وشعراء الغزل وابن الرومي وابن زيدون وشعراء الموشحات كلهم من هذا المنطلق ، سيصبحون مبشرين بالاتجاه الرومانسي ، أو مخلصين للاتجاه الرومانسي .

□ د .محيي الدين صبحي□

حتى لا تكون كل «أنا» بشيراً بالاتجاه الوجداني في الشعر أكرر أن الشعر ابن التقاليد ، ولم تصبح «أنا» الشاعر محوراً للقصيدة إلا مع ظهور المدرسة الرومانسية .مع «كيتس» و«بايرون» . ولدت الذات الشعرية لتملأ القصيدة والديوان فغدت تقليداً شعرياً ضد الكلاسيكية الجديدة هذا المفهوم للذات الشعرية كما أشار إليه المعقب لاعلاقة له «بأنا» العذريين أو «أنا» المتنبي وأبي فراس... إلخ وبالتالي لا علاقة للذات بالمفهوم الرومنتي مع شعر مقلديهم من أمثال البارودي وشوقي ، والاعتراض ليس على البارودي وشوقي ،بل على النقد الذي يجر المفاهيم من شعرهما .

□ رد الباحث الدكتور عبدالقادر القط □

أشكر الأخ المعقب ، والإخوة الذين أبدوا ملاحظاتهم . وهي كلها ملاحظات تدور في دائرة واحدة تنحو نحو الاتجاه لنقد النص ، وهناك بحوث مشروعة يمتزج فيها النص بتأريخ حركة أدبية وتأريخ حركة أدبية لابد وأن ينتهي فيها الباحث إلى تناول بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية والنفسية وغير ذلك ، فأنا لم أقصد أن أدرس البارودي دراسة فنية ، ولو قصدت إليه لكان لي فيه رأي آخر . ولم أقصد أن أقول إنه هو الشاعر الوحيد الذي عبر عن ذاتيته في الشعر العربي كله ، فهناك شعراء كثيرون بدت ذواتهم ، وأعجب بهم أيضاً كما قلت في البحث شعراء الاتجاه الوجداني . ونشروا دواوينهم وكتبوا عنهم مما يدل على أنهم كانوا ميالين إلى هذه الذاتية . القضية كلها تنحصر ليس في دارسة نصوص كما نريد دائماً في مجتمعاتنا أن نفرض على الناقد دراسة النصوص بأسلوبية ، أو بنيوية ، أونص مفتوح ، أونص مغلق إذا كان الرمز يستدعي هذا ، فلابد ان ندرس بهذه الأساليب ولابد أن نتعمق في دارسة النص وأنا كما تساءل الدكتور عبدالسلام المسدي لا أخلط بين العلاقة المباشرة للمبدع بالنص وبين صورته الفنية للنص فالقضية كلها قضية تأريخ حركة أدبية ، هي أن هناك حركة وجدانية كانت على أبواب الحياة توشك أن تخطو إلى عتبة الحياة ، وأنها قائمة على تصور وانا لا أتبنى هذا التصور لكن هذه المرحلة انقضت أنا أؤرخ لهذه الحركة ولا أدرس نصوصا أنا أؤرخ لهذه الحركة وأصحاب هذه

الحركة من واقع التطور الحضاري وظهور جماعة أوطبقة من المثقفين من العرب تعي ذواتها وتدرك بإحساسها الثقافي بمتناقضات الحياة وتريد أن تعبر عن هذا من خلال التجربة العاطفية أحياناً ومن خلال وصف الطبيعة أحياناً أخرى . وجود هذه الطبقة خيل إليها بإحساسها الخاص أن التجربة الذاتية أو رصد تجارب الآخرين وانا أقصد بالتجربة والتجربة الذاتية غير التجربة الشخصية . التجربة الشخصية التي حدثت للشاعر نفسه والتجربة الذاتية دائرة أوسع هي رصد تجارب الآخرين فهم آمنوا وأنا لا أدافع عنهم ولا أتبناهم الآن ، وإنما أؤرخ لهذه الحركة هم تبنوا أو اعتقدوا هذا وظلموا أيضاً شوقي في رأيهم لأن شوقي كما قلت وكما أحسّوا هم كان اكثر حداثة بمراحل من البارودي ولكن لأنهم رأوا أنه تنكر لهذه الذاتية أو التجارب الشخصية بغض النظر عن صورتها الفنية تماماً ولكن هم أعجبوا بالبارودي ، والبارودي لم يقصد هذا . البارودي ، فرضت عليه حياته أن يكون معبراً عن بعض تجاربه ومآسيه التي مرت به .

ومرة أخرى لا بد أن أصحح العنوان كما بدأت ، إرهاص... ما معنى إرهاص؟ يعني أن هذا شاعر ظهر على أعتاب حركة أدبية توشك أن تظهر إلى الوجود في خلال سنوات قليلة جداً لأنه عاصرها ، والذين بدأوا معه معركة الإحياء اشتركوا فيها وانتهوا إلى أن يكونوا رومانسيين ،فمن هنا اعتقدوا أن الذاتية هي المحور الأساسي ، وطبعاً هناك فرق بين تصور الشاعر العربي للذاتية وبين تصور الشاعر الأوربي للذاتية... الشاعر الأوروبي يصدر عن فلسفة عامة كبيرة ونظرية كبيرة تشمل جميع وجوه نشاط الحياة . هؤلاء الشعراء هناك خلاف كبير عندهم بين النظرية والتطبيق ، يعني هم لم يستطيعوا أبداً أن يخرجوا عن أسر الشاعر التقليدي ، لأن المرحلة لم تكن تتيح هذا ، والمجتمع العربي كله لم يتبلور حتى الآن سواء في الواقعية أو الرومانسية أو الشعر الجديد بمراحله المختلفة ، لم يتبلور في نظرية أدبية واحدة تسيطر على الحياة ، ولكن تتعايش فيه دائماً مذاهب جديدة كثيرة ، لأن المجتمع العربي لم ينتقل نقلة حضارية حاسمة حتى الآن .والخلاف بين الأجيال في الأسرة الواحدة العربية ، وليس الخلاف الطبيعي بين الأجيال ، وإنما هو خلاف أزمنة متعاصرة . الخلاف بين شارع رئيسي في المدينة العربية وشارع خلفي . خلاف بين حضارتين ولذلك لا تحول دائماً المسائل إلى قضايا فنية نأتي محملين بها لنحمل الناقد ضرورة الخوض فيها إذا كان الموضوع نفسه لا يفضي إلى الخوض الا بمقدار ، وهذا ما فعلته وهذا ما رصدت . إعجاب هؤلاء الشعراء الذاتيين العرب الذين كانوا بعيدين عن البارودي ولم يكونوا ليستطيعوا أن يخلصوا إلى حركة وجدانية في ذلك الوقت لأن الطابع والوضع الحضاري لم يكن يسمح بهذا ولكنهم كانوا في داخل هذا الإطار يتميزون بذاتية مرموقة والذي ميز البارودي ، أنه

كان على أعتاب هذه الحركة ونشأ فأعجب الناس وازدهوا بأن شاعراً معاصراً يستطيع أن يجاري كبار الشعراء الأقدمين . فأعجبوا به وهو دائم التحدث عن نفسه أو عن تجاربه ، وكما قلت أنا لا أقصد الخلط بين الصورة الفنية وبين التجربة الذاتية ولكن هذا من تصور أصحاب الحركة الوجدانية ومرة أخرى أرجو أن نسمح دائماً لأن يكون في البحث أو في بعض البحوث مزج بين تأريخ الأدب والتأريخ لنشأة حركة أدبية وبين ما يسود نقدنا الآن من إلحاح حيال النصوص إلحاحاً مشروعاً ولكن لابد أن يكون في موطنه

□ رد المعقب الدكتور عزالدين إسماعيل □

الحقيقة أنه ليس لدى مشكلة حتى أجد نفسي مضطراً للكلام .قد أكون مختلفاً مع بعض الطروح التي طرحت أو الأسئلة التي وجهت بصفة عامة ، ولكن لست أعتقد أن هذا واجب حتمي علي الآن ، وكل ما هنالك أن أجيب عما وجه إلي من أسئلة ، فأجد أنني لم يوجه إلي إلا اعتراض واحد وهو أنني كيف أصف الدكتور عبدالقادر القط بأنه رومانسي .ولقد قلت في كلمتي ، وأنا أقولها بوصفه شاعراً ، وأعتقد أنني مازلت على هذا الوصف .وأحب فقط أن أؤكد للباحث أن ما قصدت إليه على وجه التحديد ليس موجهاً للبحث في ذاته بقدر ما هو موجه إلى جماعة الشباب النقاد في أوائل القرن الذين طرحوا طروحاً ظلت مهيمنة ومسيطرة على فكرنا النقدي حتى الآن بما فيها من تهافت وتناقض بيِّن وواضح ومن خلال موقفهم من البارودي وشوقي ولهذا رأيت أن أطرح تصوراً منهجياً لوضع الأمور في نصابها بالنسبة لهذين الشاعرين ، خروجاً من المأزق الذي وُضعنا فيه طوال هذه الزمن ، وتوجهاً لرؤية جديدة تسعف أيضاً على كتابة تاريخ جديد مختلف لشعرنا العربي ،لأنني عندما أعود لأقوم شعر البارودي تقويمه الصحيح بمنهجية سليمة تتفق تماماً مع كل معطيات هذه الشعر فأنا أسعف المؤرخ أيضا بعد ذلك على أن يتمثل هذا الشعر ومرحلته تمثلاً أفضل .

□ د .محمد عبدالهادي التازي ـ رئيس الجلسة □

شكراً للزميل العزيز وشكراً كذلك للفرصة التي اتحتموها لنا بأن نعيش بهذه المتعة المترفة والكلمة الآن للسيد الأستاذ عبدالعزيز السريع ـ مدير عام الندوة .للتحدث عن بعض التنظيمات والجلسات المتصلة بالتنظيم فليتفضل :

□ أ .عبدالعزيز السريع ـ مدير عام الندوة □

شكراً سيدي الرئيس...

بهذه الجلسة ينتهي القسم الأول من ندوتنا وهو الخاص برائد الإحياء محمود سامي البارودي .ولم تكن الأبحاث في الحقيقة والتعليقات والمناقشة تعديداً للمناقب على طريقة اذكروا محاسن موتاكم . بل كانت حواراً مفيداً مطلوباً لحاضر الحركة الشعرية ومستقبلها . ونظراً لتدافع الجلسات بعد إلغاء موعد الجلسة الثانية وإرجائها إلى صباح اليوم . فقد بتنا لا نملك خيارات كثيرة ، فإما أن تكون جلستنا السادسة صباح الغد في التاسعة أو العاشرة صباحاً أو الحادية عشرة أو الثانية عشر أو الواحدة كما ترون ولا خيار غير ذلك لأنه لن يتبقى لنا إلا فترة مساء غد الاثنين للجلستين السابعة والثامنة وأتوقع أن تكون الجلستان ساخنتين ومهمتين ، فأرجو أن ننتهي إلى رأي بالنسبة لهذه القضية الهامة . فمتى تريدون الجلسة التالية لجلستنا القادمة؟ الجلسة القادمة ستكون في موعدها وهي بعد ربع ساعة من انتهاء هذه الجلسة وهي برئاسة أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي والباحث الرئيس فيها الأستاذ رجاء النقاش والمعقب الدكتور محيي الدين صبحي ، لكنني أسأل عن الجلسة السادسة التي سيتحدث فيها الأستاذ بول شاؤول ويعقب عليه الدكتور معجب الزهراني .ما رأيكم أن تكون الجلسة في الغد الساعة ١٢ ظهراً . . .شكراً سيدي الرئيس...

تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة



الباحث
الأستاذ
رجاء النقاش

المعقب
الدكتور
محيي الدين صبحي

الجلسة الخامسة برئاسة الدكتور محمد زكي العشماوي



□ دكتور محمد زكي العشماوي ـ رئيس الجلسة □

نأتي الآن إلى المرحلة الثانية من مراحل ندوتنا العلمية . حيث ننتقل من البارودي إلى القصيدة العربية الحديثة . وهى في الواقع نقلة كبيرة في التطور ، تطور مسار أدبنا العربي . فالفرق بيننا اليوم وبيننا في الماضي أننا اليوم في عصر متيقظ أو متفتح العينين ، عصر دائم اليقظة والحركة ، يموج بالتغيرات المستمرة ، والتحركات الفكرية العالمية والسياسية ، التي تذهل العقل والخيال وتسبقهما معاً ، وليس من شك في أن هذا التغير الواضح نشأ عقب ما ألفت الناس من عادات ،فلم يكن العالم قد شاهد بعد هذه العقليات والايديولوجيات الجديدة . وعاش عصر السرعة والتطور التكنولوجي وليس من شك أيضاً في أن هذا قد ترك أثراً على نماذجنا الشعرية المعاصرة أو الحديثة . وأنتهز هذه الفرصة لكي أرحب بالأستاذين الجليلين ، الاستاذ رجاء النقاش الذي سيبدأ إن شاء الله تلخيص بحثه في الوقت المحدد له ، خصوصاً أننا جميعاً نشعر أن الإخوة الزملاء الأعزاء ، قد بدأوا يشعرون بضغط الوقت وإن شاء الله نتعاون جميعاً على ضبط هذه العملية في هذه الندوة بإذن الله ، الأستاذ رجاء النقاش سيحدثنا في البداية عن المضمون في القصيدة العربية الحديثة ، وتطور هذه المضمون والاستاذ رجاء النقاش ليس في حاجة إلى تقديم ،فهو علم من أعلام الصحافة ، ومن أعلام النقد والأدب في عالمنا العربي ، رأس تحرير العديد من الصحف والمجلات منها : الهلال والدوحة والراية القطرية والإذاعة والتلفزيون ، وله مؤلفات عديدة ، نذكر منها على سبيل المثال :

- أدباء معاصرون .
- ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء .
- العقاد بين اليمين واليسار .
- في أضواء المسرح .
- أبوالقاسم الشابي ـ شاعر الحب والثورة .
- صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر .
- تأملات في الإنسان .

هذا عدا العديد من الدراسات في مجلاتنا وصحفنا العربية ، نرجو أن يتفضل الآن الأستاذ رجاء النقاش بتلخيص بحثه .

□ الأستاذ رجـاء النقـاش □ *

عندما كلفني الإخوة المسئولون عن هذه الندوة الكريمة بهذا الموضوع ، وهو «تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة» ، شعرت في البداية بشيء من النشوة العقلية ، وبدا لي الموضوع جذاباً إلى أبعد الحدود ، فلم يعرف العرب في عصرهم الحديث فناً انعكست عليه كل آثار الصراع العربي من أجل النهضة ، مثلما حدث في فن الشعر ، وأي باحث يحاول أن يؤرخ للنهضة العربية المعاصرة منذ مائة سنة على الأقل ، فإنه يجد في الشعر العربي مدخلاً كاملاً وواضحاً لكل النهوض العربي ، وسوف نجد لذلك أمثلة كثيرة ، أكتفي منها ببعض النماذج .

فقد ثارت مصر في أواخر القرن الماضي على التدخل الأوروبي في شئون البلاد من جانب الإنجليز والفرنسيين وغيرهم ، وثارت أيضاً على تسليم السلطة الداخلية للشركس والأتراك مع إهمال العناصر الوطنية ، فالوزراء وقادة الجيش والإدارة كانوا في معظمهم من هذه العناصر التركية والشركسية .

وهذه الثورة التي قامت في مصر ضد التدخل الأجنبي من الخارج والداخل ، هي المعروفة في تاريخنا باسم الثورة العرابية (١٨٨١-١٨٨٢) ، وكان زعماؤها الثلاثة البارزون هم أحمد عرابي ومحمود سامي البارودي وعبدالله النديم . وهنا يلفت النظر أن من بين الزعماء الثلاثة اثنان هما شاعران وأديبان كبيران : البارودي والنديم . وكان البارودي رئيساً لوزراء الثورة ، وكان في نفس الوقت أكبر وأهم شاعر عربي في عصره ، وينظر إليه مؤرخو الأدب بما يشبه الإجماع على أنه رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر ، وبعبارة أخرى تتصل بمشروع هذا البحث الذي بين أيدينا ، فإن البارودي هو «أول رائد للقصيدة العربية المعاصرة» . أما النديم فقد استغل موهبته الشعرية وبلاغته المدهشة في أن يكون لسان الثورة الناطق والساحر في صفوف الجماهير ، أي أنه بمعنى آخر كان رائداً في تغيير «وظيفة الشعر والأدب» ، بصورة عامة من مدح الأمراء والكبراء والأغنياء إلى «وظيفة أخرى هي أن يكون الشعر والأدب هما ضمير الأمة» .

هذا هو النموذج الأول الذي يثبت لنا أن الشعر العربي الحديث قد ارتبط بالنهضة العربية ، وعكس العناصر الرئيسية في هذه النهضة ، وكان علامة قوية من علامات اليقظة والاستقلال والتنبه الحضاري العميق في الشخصية العربية الحديثة .

---

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

والنموذج الثاني يأتينا من الشام ، ففي أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، بدأ العرب يشعرون بضرورة التخلص من السيطرة التركية العثمانية ، وبدأوا يدركون أن لهم شخصية خاصة بهم ، تربط بينهم في التاريخ والجغرافيا والمصالح الحضارية المشتركة ، وأن الشخصية العربية التي كان يراد لها أن تذوب في الإطار الواسع للخلافة العثمانية ، قد آن لها أن «تتميز» وتعود إلى السيطرة على مصيرها الخاص ، وأن تعود أيضاً إلى ريادتها وقيادتها ، كما كانت في العصور المزدهرة السابقة .

في هذه المرحلة أيضاً كان الشعر العربي معبراً ، بل كان قائداً ورائداً للحركة العربية الجديدة ، فقد كتب إبراهيم اليازجي الشاعر والأديب المسيحي اللبناني «١٨٤٧-١٩٠٦» قصيدة له في أواخر القرن الماضي مطلعها :

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب

فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب

ورغم أن القصيدة كانت ذات بناء تقليدي خالص ، إلاأن روحها الثائرة المشتعلة ومضمونها القوي الذي يقوم على تحريض العرب ودعوتهم إلى التحرر والاستقلال عن السيادةالتركية ، كل ذلك جعل من هذه القصيدة قوة مؤثرة في المجتمع العربي ، وخاصة في منطقة الشام التي كانت تعاني من سطوة الأتراك أكثر من غيرها من المناطق العربية ، ويحدثنا «جورج أنطونيوس» في كتابه «يقظة العرب» عن أثر هذه القصيدة في إثارة الشعور القومي فيقول :

«لقد اتخذت هذه القصيدة صورة النشيد الوطني ، والقصيدة في جوهرها ، تحريض للعرب على الثورة : تغنت بأمجاد العرب وبمفاخر أدبهم ، وبالمستقبل الذي يستطيعون أن يصنعوه لأنفسهم باستلهام ماضيهم ونددت بشرور التفرقة الطائفية ، وكانت في جملتها مثيرة للمشاعر ، مفعمة بالألفاظ التي تلهب الحماسة ، وقد ألقيت بصوت خافت في ثمانية من أعضاء الجمعية اجتمعوا في بيت أحدهم ، وكان كل عضو منهم يعرف أنهم متفقون معه في التفكير ، وذاعت القصيدة ذيوعاً واسعاً ، وكان الناس لايأمنون على أنفسهم أن يتهموا من جانب الحاكم التركي بالخيانة ، ولذلك لم يدونوها إلا في ذاكرتهم ، وبلغت موهبة العرب في حفظ الشعر في الذاكرة ، ومقدرتهم على التآمر الخفي ، مبلغاً أتاح لهذه القصيدة أن تنتشر بالرواية الشفهية في بيروت كلها ، ثم في جميع أنحاد بلاد الشام ، من غير أي إشارة تنبئ عن مصدرها ، وكان لها أثر

بالغ في نفوس الطلاب ، فطبعت نفوسهم وهم في سن يسهل فيه التأثر بطابع العزة القومية ، وهكذا استطاعت هذه القصيدة أن توقظ العاطفة العميقة في الشعب الذي كانت تخاطبه ، فكانت أول نشيد لحركة التحرر السياسي ، وكانت الثمرة المباشرة لأول تكتل «عربي» اتحدت فيه جميع العقائد لإحياء الثقافة العربية القديمة» - «يقظة العرب ص ١٢٠-١٢١» .

والنموذج الثالث والأخير الذي أود أن أقدمه هنا ، دليلاً على الدور الأساسي للقصيدة العربية الحديثة ، في تصوير نهضة العرب والتعبير عنها والمشاركة فيها ، هذا النموذج هو الذي تمثله مسرحيات شوقي الشعرية مثل «مصرع كليوبطرة» و «مجنون ليلى» و«قمبيز» و«عنترة» و«علي بك الكبير» وغيرها ، فقد عكست هذه المسرحيات التي ظهرت معظمها في عشرينات هذا القرن ، كل العناصر الأساسية المحركة في النهضة الحديثة ، وهي العناصر التي يمكن أن نلخصها في العودة إلى التراث العربي وإحياء مافيه من قيم أصيلة ، بهدف تثبيت الجذور التاريخية للشخصية العربية الجديدة ، وإلى جانب ذلك ، فقد عكست هذه المسرحيات الإحساس الوطني القوي ، والذي يحرص على الاستقلال والتخلص من السيطرة الأجنبية بكل أشكالها ، وعكست هذه المسرحيات كذلك تأثر الشخصية العربية المعاصرة بالثقافات العالمية المختلفة وعلى رأسها الثقافة الأوروبية ، فقد انغلقت الثقافة العربية على نفسها لقرون طويلة ، حتى كانت النهضة ، ففتحت ثقافتنا أبوابها على الغرب ، وكان من بين التأثيرات الغربية الظاهرة على الثقافة العربية ، ظهور المسرح الشعري على يد شوقي ، ولم يكن العرب يعرفون قبل ذلك سوى القصيدة الغنائية بشكلها المعروف .

ونعود إلى بداية هذا البحث فنقول إن القصيدة العربية المعاصرة قد صورت وجسدت الكثير من العناصر التي تكونت منها النهضة العربية الحديثة ، وتغيرت القصيدة العربية نفسها وساهمت في التغيير ، مع انفتاح الآفاق الجديدة أمام العرب المعاصرين .

على أن عنوان البحث إذا كان مغرياً وشائقاً فقد كان عنواناً صعباً ، وتتبين الصعوبة أمام الباحث عند محاولة الإلمام بالموضوع وجمع أطرافه المختلفة ، فهناك صعوبة تتمثل في التحديد التاريخي للقصيدة العربية المعاصرة ، فالقصيدة العربية ظلت خلال مايزيد على خمسة قرون متصلة ، وهي في حالة جمود وركود وخضوع كامل لتقليد النماذج القديمة في العصر الجاهلي ، أو في العصر الإسلامي الأول ، أو في العصرين الأموي والعباسي ، وخاصة مايسمى بالعصر العباسي الأول ، ثم تفجرت القصيدة العربية بالتجديد والتغيير والحيوية منذ ظهور «البارودي» في أواخر القرن الماضي ، ولم تتوقف موجات التجديد المتعاقبة منذ ذلك التاريخ إلى

الآن ، والقصيــدة العربيــة المعاصرة بهذا المعنى يمتد عمرها - بموجاتها المختلفة - إلى أكثر من مائــة سنــة .

فهل يكون الحديث عن القصيدة العربية المعاصرة في هذا الإطار التاريخي الواسع؟ . . . إن هذا الأمر يحتاج إلى مجلد كبير ، لا إلى بحث محدود يمكن تقديمه في ندوة أدبية . ولذلك فقد اضطررت إلى استبعاد هذا الإطار التاريخي الممتد الواسع ، رغم أهميته البالغة في تحديد شخصية القصيدة العربية المعاصرة ، واخترت أن يكون الإطار التاريخي للبحث هو الفترة الممتدة من ١٩٣٢ إلى الآن ، أي ١٩٩٢ . وقد اخترت نقطة البداية ، وهي سنة ١٩٣٢ ، اختياراً يقوم على الاجتهاد لأسباب ثلاثة هي :

الأول : أنه في هذا العام توفي رائدان من رواد الشعر العربي المعاصر وهما شوقي وحافظ ، وبذلك انطوت صفحة جيل من الشعراء العرب المعاصرين ، الذي بذلوا جهوداً عالية لإحياء القصيدة العربية وربطها بالتراث الشعري الأصيل ، وفتح النوافذ أمامها لكي تتأثر وتستفيد من التراث الشعري العالمي وخاصة في الآداب الغربية ، وأعاد هؤلاء الشعراء الكبار للقصيدة العربية نضارتها ، وأعادوا لها في نفس الوقت ارتباطها بالحياة والمجتمع ، حيث كان لشعرهم جماهير كبيرة تستمع إلى هذا الشعر وتحفظه وتتأثر به ، وفتح هؤلاء الشعراء الكبار الباب واسعاً أمام أجيال شعرية جديدة ، لم يكن بوسعها أن تضيف شيئاً إلى البناء الشعري الذي أقامه شوقي وحافظ ومدرستهما الفنية ، وكان على هذه الأجيال الجديدة أن تبتكر لنفسها مايعبر عن تجاربها الخاصة بها وعن التطورات الواسعة التي طرأت في حياتها وحياة مجتمعها . وهذا ماكان بالفعل ، فقد انطلقت الأجيال الشعرية الجديدة ، في تطوير أساليبها المختلفة ، والبحث لنفسها عن لغة شعرية خاصة ، وأشكال فنية مستقلة ، ومضامين لا أثر فيها للتكرار أو التقليد . إن «القصور الفنية» الكبرى التي أقامها شوقي وحافظ وأبناء جيلهما لم يعد بالإمكان أن تتكرر ، ولم تعد هناك حاجة إلى بناء أمثال هذه القصور ، فسوف يكون ذلك أشبه بأن يأتي أحد المعاصرين فيعجبه الهرم الأكبر ويثير دهشته ، فيقول إنه يريد أن يبني الآن هرماً مثله . إن ذلك سوف يثير سخرية الناس وسوف يبدو أمرا غير مقبول أو معقول .

ومن ناحية ثانية ، فإن سنة ١٩٣٢ ، تحمل حادثة مهمة أخرى في ميدان الشعر العربي غير حادثة وفاة شوقي وحافظ ، وانتهاء صفحة جيلهما ومدرستهما الفنية ، هذه الحادثة هي ظهور أول مجلة للشعر العربي في أدبنا كله ، فمنذ ظهور الصحافة العربية في أوائل القرن ؛ لم تظهر أي مجلة أو صحيفة متخصصة في الشعر إلا في سنة ١٩٣٢ ، وذلك عندما أصدر الشاعر والناقد

الدكتور أحمد زكي أبو شادي مجلة «أبولو» في ذلك العام ، ولو أن «أبولو» كانت مجلة عادية ، ولم يكن لها من ميزة سوى أنها مجلة متخصصة في الشعر وحده ، لما استوقفنا هذا الأمر كثيراً ، ولكن المجلة قامت على نظرية شبه متكاملة في الشعر ، ويمكننا أن نقول - التماساً للدقة - إنها قامت على «نظرة متكاملة» لا «نظرية متكاملة» ، فكلمة النظرية أوسع وأكبر وأكثر خطورة من أن نستخدمها بغير شروط دقيقة وضوابط محددة ، ومن الواجب علينا أن نتحفظ في استخدام كلمة «النظرية» إلا في موضعها المناسب .

أقول : لم تكن «أبولو» أول مجلة عربية متخصصة في الشعر فقط ، بل كانت صاحبة نظرة خاصة إلى الشعر تدعو إليها وتنادي بها ، وقد كانت هذه النظرة تمثل خلاصة الفكرة الجدية الراسخة التي تدعو إلى التجديد الشعري في الأذب العرب ، ويمثل ذلك ماكتبه الدكتور أحمد زكي أبوشادي في مجلة أبولو عدد يونيو ١٩٣٣ ، وهو كلام يكشف عن النزعة الواضحة للدفاع عن التجديد في الشعر العربي ، وفتح الباب واسعاً أمام هذا الشعر ، لكي يصور روح العصر ولايلتزم بالتقليد وتكرار التجارب الشعرية السابقة... يقول أبوشادي :

«ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم ، وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف الحياة واستكناه أسرارها للتعبير عنها ، فإذا جاء هذا البيان منظوماً فهو شعر منظوم ، وإذا جاء منثوراً فهو شعر منثور ، وجميع الآداب العالمية تعترف بهذين القسمين للشعر ، وإن أعطت للشعر المنظوم الصدارة لجمعه بين بيان العاطفة وموسيقاها» . ثم يقول أبوشادي بعد ذلك :

«لافائدة من التشبث بتعريف محلي أو قومي للشعر ، بل يجب أن يكون التعريف الصحيح مستمداً من أسمى مابلغ إليه الفن من تحليل لروح الشعر ومعناه ومبناه ، ومتى آمنا بذلك أصبحت مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها أمراً ثانوياً ؛ لأن الشاعر الناضج الشاعرية المتمكن من اللغة الصافي الطبع لايجوز أن نلقي عليه دروساً في كيفية استعمال القوافي والبحور ، فله من طبعه الشعري خير ملهم ودليل ، وأن المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها ، إن الحرية جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له ، والتطور الفني للشعر في أمم شتى ، أظهر لنا أن هذه الحرية المهذبة تعطينا من روائع التعبير مالاتظهر به في الشعر المقفى والمقيد ببحر معين ، ولاسيما في مجال القصص والتمثيل ، حيث تمتزج المواهب الشعرية بالفطرة فيسمو الشعر فوق مظاهر الصناعة . وليس التوشيح والنظم المتعددة القوافي من القصيد القديم ، إلا أمثلة لمحاولة التحرر لدى القدامى من

العرب ، فليس عجيباً أن ينزع الشعر العصري إلى البساطة والطلاقة والتعلق بمثل أعلى في التعبير ، بدلا من التعلق بأساليب اللغة والبيان والبديع لذاتها» .

ذلك نموذج من أفكار «أبوشادي» التي كان ينادي بها في مجلة «أبولو» وجماعة «أبولو» التي اتخذت من المجلة منبراً للتعبير عن أفكارها ، وهي أفكار تكاد تلخص كل التيارات الأساسية في حركة التجديد الشعري العربي ، وتفتح الباب واسعاً أمام هذه التيارات ، وهو الأمر الذي حدث بعد ظهور مجلة «أبولو» سنة ١٩٣٢ وحتى اليوم ، فكأنما كانت مجلة «أبولو» وداعاً لعصر شعري راحل ، وشهادة ميلاد لعصر شعري حافل بالتجديد ، ولاشك أن هذه الدعوة التجديدية القوية التي مثلتها وتبنتها مجلة «أبولو» ، كانت لها بذور سابقة عليها منذ أواخر القرن الماضي ، فقد كان الإحساس بالحاجة إلى لغة شعرية جديدة ، وآفاق شعرية مختلفة وغير مألوفة في الشعر العربي . . . كانت هذه الحاجة واضحة في النفس العربية ، منذ أن بدأ العرب يتطلعون إلى التحرر والاستقلال والاتصال بالحضارة الحديثة ، ولكن «أبولو» جاءت في مرحلة تتيح لها أن تبلور الدعوة إلى التجديد ، وتفتح أمامها الأبواب بعد ماكان من التمهيد السابق الطويل ، الذي امتد من أواخر القرن الماضي إلى ظهور أبولو سنة ١٩٣٢ .

يضاف إلى ذلك أن مجلة «أبولو» قد أنشأت جماعة تنادي بدعوتها ، وتسعى لتقديم إنتاج شعري يمثل هذه الدعوة ، مما جعل من مجلة أبولو وسنة صدورها «١٩٣٢» علامة فارقة في تاريخ القصيدة العربية الحديثة .

على أن من المهم أن نشير هنا إلى أن مجلة «أبولو» لم تكن ذات طابع إقليمي مصري ، بل كانت ذات طابع عام ، ويكفي أن نسجل في هذا المجال أن مجلة «أبولو» كانت أول من نشر أشعار الشاعر التونسي العربي الكبير «أبوالقاسم الشابي» خارج تونس ، وكانت «أبولو» باعتراف الشابي نفسه واعتراف جميع مؤرخيه سبباً في شهرة الشابي وانتشار قصائده في العالم العربي كله ، أي أنه كان قبل «أبولو» شاعراً تونسياً معروفاً للأوساط الأدبية هناك ، فأصبح بعد «أبولو» شاعراً عربياً معروفاً في كل مكان من الأرض العربية ، ومؤثراً في عصره وفي الأجيال التالية له .

وهكذا يبدو لي أن سنة ١٩٣٢ تصلح بداية لما يمكن أن يدور حوله البحث في تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة . وهذا اجتهاد خاص لاأشك في أنه يخضع للخطأ والصواب ولكنه يمثل عندي اقتناعاً يبرر لي اتخاذه بداية تاريخية لما نسميه القصيدة المعاصرة .

ونترك الصعوبة التاريخية في عنوان البحث وقد حاولنا أن نجد لهذه الصعوبة حلاً مقبولاً ،

لنجد أننا أمام صعوبة أخرى في عنوان البحث نفسه . والصعوبة هنا تتركز في كلمة «المضمون» ، فهي كلمة واضحة في ظاهرها ، ولكنها في الحقيقة شديدة التعقيد . ولأأريد أن أنساق وراء بحث فلسفي قد يقودنا إلى مزيد من هذا التعقيد أو إلى «السفسطة» اللفظية والفكرية . ولكنني سوف أقف أمام نقطتين أساسيتين هنا ، وأحاول أن أعالجهما بكثير من التركيز حتى لاتتعطل حركة البحث ، وننتهي في الأخير إلى نتائج تبتعد بنا عن جوهره .

والنقطة الأولى هي أن هناك فرقاً بين «الموضوع» و «المضمون» ، فالموضوع هو عنوان القصيدة والإطار العام الذي تدور فيه ، أما المضمون فهو النسيج الأساسي الذي تتكون منه «بنية» القصيدة نفسها ، فإذا قلنا عن قصيدة ما إن موضوعها هو «الحب» مثلاً ، فإن المضمون يكون هو «الكيفية» التي عالج بها الشاعر «موضوعه» : هل عالجه علاجاً واقعياً أو رومانسياً أو رمزياً أو صوفياً ، أو ماشئت من ألوان العلاج الأخرى التي يتفرق بينها الشعراء حسب ثقافتهم وموهبتهم وموقفهم من الحياة؟ . هذه الطريقة في المعالجة الشعرية هي التي تحدد مضمون القصيدة ، وهنا قد يجمع الموضوع ، وهو الحب بين شعراء كثيرين ، ويأتي المضمون ليفرق بين هؤلاء الشعراء ويعطي لكل منهم شخصيته الفنية الخاصة .

هذه هي الحدود التي يمكننا من خلالها أن نفرق بين الموضوع والمضمون ، وهي حدود غير كافية ، ولكننا نستطيع أن نعتبرها هنا حدوداً مؤقتة تصلح للحيلولة دون الوقوع في الخلط بين «الموضوع» و «المضمون» ، والخلط بينهما دائماً وارد ، والتفرقة الفلسفية والنظرية بينهما تحتاج إلى جهود فكرية واسعة ، لايتحملها هذا البحث العام السريع .

والمشكلة الثانية التي يتضمنها عنوان البحث ، هي أنه يدور حول تطور المضمون في القصيدة العربية ، وقد كان من القضايا الرئيسية التي شغلت النقد العربي المعاصر ، قضية «العلاقة بين الشكل والمضمون» . وقد أريق مداد نقدي كثير في نصف القرن الأخير ، للتأكيد على أن هناك علاقة «عضوية» بين «الشكل» و«المضمون» ، وأنه لايمكن الفصل بينهما كما فصل القدماء بين «المعاني» و «الألفاظ» ، أو كما فصلوا بين «الجسد» و «الروح» ، ولاشك أن النقد العربي الحديث ، قد نجح في التأكيد على الارتباط بين «الشكل» و «المضمون» بأدلة كثيرة وقوية لامجال لعرضها هنا ، فما من مرحلة شعرية تطور فيها المضمون ثم بقي الشكل على ماهو عليه ، ومامن مرة تطور فيها الشكل وبقي المضمون على ماهو عليه ، ولكننا مضطرون هنا إلى استبعاد الحديث عن الشكل ، مع شدة الاقتناع بالنظرة النقدية الحديثة ، التي تربط ربطاً عضوياً دقيقاً بين الشكل والمضمون ، وما هذا الاستبعاد إلا لضرورة استكمال هذا البحث ، الذي أؤكد أنه

«مشروع أولي» لدراسة نقدية أخرى واسعة ، فليس باستطاعتنا هنا أن نستوفي كل العناصر الدقيقة ، التي يتفرع منها عنوان البحث ويقودنا إليها ، لأن ذلك بحاجة إلى دراسة كبيرة من حيث الحجم والبحث عن التفاصيل الشاملة .

بعد هذه المقدمات التي لم يكن هناك مفر منها ، ندخل في صلب الموضوع نفسه ، وهو «تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة» . والحقيقة أن القصيدة العربية المعاصرة قد حققت تطوراً شاملاً في المضمون ، جعلها تختلف اختلافاً جذرياً عن المراحل السابقة عليها ، في تاريخ القصيدة العربية منذ الجاهلية إلى اليوم .

وقد كان لهذا التطور في المضمون أسباب كثيرة لابد من أن نشير إلى أهمها إشارة سريعة ، فهذا التطور في المضمون لم ينشأ من فراغ ، وإنما نشأ لضرورات روحية وعقلية كثيرة ، كان لها أثرها الكبير في شخصية الشاعر العربي وفي قصيدته المعاصرة . ومن هذه الأسباب أن ثقافة الشاعر التقليدي كانت مقتصرة على التراث العربي ، ولم يكن يعرف أو يهتم بأن يعرف شيئاً عن التراث الشعري العالمي ، وكان الشاعر التقليدي يهتم بأن يعرف كل مايستطيع معرفته عن الشعر العربي وحده ، في المراحل السابقة على وجود الشاعر ، أما الشعر غير العربي فلم يكن له أثر على الشاعر العربي التقليدي ، ولم يكن هذا الأمر مقتصراً على شعراء الآداب الأوروبية ، ولكنه كان ممتداً إلى الشعر الإسلامي نفسه إذا ما كان مكتوباً في لغات غير اللغة العربية ، فنحن على سبيل المثال لانجد أي أثر في الشعر العربي التقليدي لشاعرين إسلاميين كبيرين هما «عمر الخيام» ، و «حافظ الشيرازي» ، وقد ظل هذان الشاعران بعيدين كل البعد عن الشخصية الشعرية العربية حتى العصر الحديث ، وعرفهما العرب المعاصرون عن طريق الأوروبيين أولاً ، فكان الانتباه الأول لأهمية هذين الشاعرين عند العرب ، تابعاً ونابعاً من الاهتمام الأوروبي بهما .

هذا هو شأن الشاعر العربي التقليدي القديم ، فقد كانت خريطته الشعرية خريطة عربية خالصة ، وماحولها مجهول أو مرفوض ، أما الشاعر العربي المعاصر فقد أنشأ لنفسه أو أنشأت له ظروف النهضة ، خريطة شعرية أخرى ممتدة بامتداد أقطار العالم كله ، وما من شاعر عربي معاصر له أهميته وقيمته إلا وقرأ الكثير من الشعر العالمي غير العربي ، إما في لغته الأصلية ، إن كان الشاعر ممن أتيح لهم معرفة هذه اللغة ، أو حرص هو نفسه على معرفتها ، أو في اللغة العربية التي نشطت فيها حركة الترجمة عن الشعر العالمي نشاطاً واسعاً ، يتيح للشاعر العربي المعاصر ، والذي لايعرف لغة أجنبية ، أن يعرف الكثير من النصوص الشعرية المهمة في

الآداب الأجنبية .

ونظرة سريعة إلى الترجمات العربية للشعر الأجنبي ، والتي احتلت جانباً من المكتبة الشعرية العربية المعاصرة ، تكشف أمامنا أن هناك ترجمات كثيرة لكبار الشعراء في الغرب ومنهم شيكسبير ودانتي وملتن وبوشكين وراسين وهوميروس وفرجيل وأوفيد وهوراس وإليوت ويتمان وإزرا باوند وبودلير ورامبو وفرلين ولامرتين وجيته وشيللر ، وغيرهم من كبار الشعراء العالميين ، وقد مثلت هذه الترجمات «قوة شعرية» شديدة التأثير ، ولايمكن الإفلات منها عند شاعر عربي معاصر ، حساس وموهوب ، وبذلك اختلفت تماماً التربة الشعرية التي نشأت فيها القصيدة العربية المعاصرة ، مما فرض عليها تغييراً جوهرياً في كثير من عناصرها وعلى رأسها : مضمون القصيدة .

من ناحية أخرى نجد أن الموقع الاجتماعي للشاعر العربي في العصر الحديث ، قد تغير تغيراً جذرياً بالغ الأهمية ، فالشاعر القديم كان مرتبطاً في معظم الأحوال بالطبقة الحاكمة المسيطرة على شئون الناس والمجتمع ، فإذا اتسعت دائرة الشاعر قليلاً ، فقد كان يرتبط بالأوساط الثقافية المحيطة بالطبقات الحاكمة والمسيطرة . ولم يفلت من هذا الوضع شاعر مهم في الأدب العربي منذ أقدم العصور حتى عصر شوقي . والذين نأوا بأنفسهم عن هذا الوضع كانوا أقلية محدودة مثل «أبي العلاء المعري» الذي اختار أن يخرج عن هذه الدائرة وأن ينسحب منها ليعيش في عالمه الخاص ، وهو عالم التأمل والدراسة والبحث في القضايا الكبرى للحياة ، والتعبير عن ذاته ومايدور بداخلها من هموم وصراعات وشكوك ، وهناك مثل آخر هو الشاعر «ابن المعتز» الذي كان هو نفسه أميراً ، فصرف شعره إلى مايشغله ويعنيه من أمور الحياة والفن ، وهناك نموذج ثالث يتمثل في بعض الشعراء الصوفيين الذين انصرفوا للتعبير عن أحوالهم الروحية ، واعتزلوا أمور الدنيا والناس .

أما بغير هذه الاستثناءات ، فقد كان الشاعر العربي مرتبطاً بالطبقة الحاكمة ، ومن يدورون حولها من طبقة مكملة لها هي طبقة المثقفين . وقد عرف تاريخنا الشعري أحداثاً لها دلالة ، فعندما أراد الشاعر الكبير أبو العتاهية أن يعتزل ويتفرغ لشعر الزهد ، ثار عليه أمير عصره وأدخله السجن حتى يعود إلى مدحه والارتباط به . وعندما تمرد بشار على أمير عصره ، قتله الأمير بحجة أنه ملحد وزنديق . والأغلب أنه قتله لأن بشاراً أراد أن يغير من وظيفة الشاعر ، وأن يعبر عن نفسه لاعن حاكمه ، ولم يكن ذلك مقبولاً ولامسموحاً به .

الشاعر العربي المعاصر تغيرت وظيفته وتغير موقفه ، فارتباطه الأساسي ليس بالحاكم ولا

بالطبقة السائدة ، بل بالجمهور الواسع المتعلم المثقف ، وليس أمام الشاعر العربي المعاصر فرصة للارتباط بغير هذا الجمهور ، والشعراء الذين حافظوا على التقليد القديم وهو مدح الحكام والأمراء فقدوا مكانتهم الأدبية ، وسقطوا من الحساب ، ولايمكن أن يجد لهم أحد مكاناً بين الشعراء المهمين .

وهناك سبب ثالث دفع بالشاعر العربي المعاصر ، وبمضمون قصيدته إلى التغير الواسع العميق ، هذا السبب هو أن المفهوم العام للثقافة نفسها قد اتسع وطرأت عليه تغيرات جوهرية كثيرة ، ففي مجال الأدب والفن ، ظهرت فنون جديدة في الساحة العربية ، لم يكن لها أدنى تأثير على الشاعر العربي القديم ، ومن هذه الفنون المسرح والرواية والقصة القصيرة . كذلك ظهر الفن التشكيلي الذي كان محرماً أو شبه محرم في ثقافتنا العربية القديمة لما فيه من شبهة الوثنية ، وقد كان ظهور هذه الفنون بقوة في الثقافة العربية المعاصرة ، عاملاً من أشد العوامل تأثيراً في الشاعر العربي المعاصر ، وفي مضمون قصيدته .

أما مفهوم الثقافة العام فقد تغير أيضاً ، ودخلت عناصر لم يكن معترفاً بها في ثقافتنا القديمة ، أو لم تكن موجودة أصلاً في هذه الثقافة ، ومن هذه العناصر ما نسميه بالثقافة الشعبية ، ونموذجها «ألف ليلة وليلة» وملاحم «عنترة» و «الهلالية» و «سيف بن ذي يزن» وغيرها ، ومن نماذجها أيضاً الشعر الشعبي المكتوب بالعامية ، والمليء بصور وخيالات وتجارب روحية وفنية تختلف كثيراً عن الشعر التراثي ، ولم يكن أحد يعترف بأن هذه الفنون الشعبية تنطوي على أي قيمة فنية ، حتى جاء العصر الحديث ، فانطلقت هذه الفنون الشعبية من قيودها وتحررت من «الفيتو» المفروض عليها ، وأصبحت من أقوى العوامل المؤثرة في الشاعر العربي المعاصر وفي مضمون قصيدته .

هذه بعض العوامل الرئيسية التي أثرت في تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة . وهناك عوامل أخرى تقتضي مساحة أوسع ولوناً دقيقاً من الاستقصاء والمتابعة ، ولكننا نكتفي هنا بهذه العوامل الرئيسية الثلاثة . ونلتقي بعد ذلك بالسؤال الجوهري في هذا البحث وهو :

ماذا حققته القصيدة العربية المعاصرة من مظاهر التطور في المضمون؟

وهنا لابد من القول والتكرار بأن الموضوع واسع ومتشعب ، ولكننا مضطرون إلى التركيز والتلخيص حتى يمكن رسم إطار عام للصورة التي تطور إليها مضمون القصيدة العربية المعاصرة .

وقد بذلت جهداً كبيراً لمحاولة حصر مظاهر التطور في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، فوجدت اثنتي عشرة نقطة يمكن أن تكون شاملة لمعظم عناصر التطور في مضمون القصيدة المعاصرة .

ولابد أن نقول إن عناصر هذا التطور في مضمون القصيدة المعاصرة ، تبدو واضحة ومؤثرة في الذهن والشعور عند الشاعر المعاصر القوي الموهوب ، وتبدو هي نفسها ضعيفة وشاحبة ولاأهمية لها عند الشاعر المتوسط أو الضعيف ، فعناصر التطور في مضمون القصيدة المعاصرة ، لايمكن أن يكون لها أهمية في ذاتها ، بل في استخدامها الشعري الجيد ، وبدون هذا الاستخدام الجيد ، فإن هذه العناصر لاتحمل سوى قيمة نظرية تجريدية ، ولاتستطيع بدون موهبة حقيقية أن ترفع قيمة الشعر أو تميزه عن الشعر القديم ، ولايمكن لشاعر متوسط أو محدود القيمة ، أن يدعي أنه باستخدامه ومعرفته بعناصر التطور في القصيدة المعاصرة ، قد أصبح شاعراً مؤثراً ، وله قيمة لمجرد استخدامه لعناصر التطور في مضمون القصيدة .

لابد من الموهبة العالية ، وإلا أصبحت عناصر التطور أشبه بالحلي الزهية المتألقة ، على جسد ضعيف وهزيل وخال من كل ملامح الحسن والجمال ، ونعود إلى هذه العناصر الاثني عشر فنحددها فيما يلي :

دخل التراث الشعبي في مضمون القصيدة الحديثة ، وأصبح عنصراً أساسياً من عناصر هذا المضمون ، وهذا شيء جديد تتميز به القصيدة المعاصرة ، وتنفرد به ولانكاد نعثر له على أثر في القصيدة القديمة ، ويكاد عنصر التراث الشعبي أن يكون عنصراً مشتركاً عند جميع الشعراء الكبار ، في ميدان القصيدة العربية المعاصرة ، وخاصة تلك المدرسة التي نسميها باسم مدرسة «الشعر الحر» ، وأحياناً باسم مدرسة «الشعر الجديد» . فنحن نجد على سبيل المثال شخصية «السندباد» وشخصية «شهرزاد» وغيرهما من الشخصيات المعروفة في «ألف ليلة وليلة» والقصص والملاحم الشعبية... نجد هذه الشخصيات تمثل عنصراً شائعاً في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، ويجب أن نلاحظ هنا أن القصيدة العربية المعاصرة ، لم تستفد من التراث الشعبي استفادة شكلية تتوقف عند حدود الألفاظ ، فالتراث الشعبي يدخل في «نسيج المضمون» كعنصر أساسي فيه ، وخاصة عند الشعراء الكبار الموهوبين ، أما الشعراء أصحاب الموهبة المحدودة فهم يقلدون الكبار ، ويستخدمون عناصر التراث الشعبي استخداماً لغوياً ، على أساس أنه زينة وحلية خارجية تشير إلى أنهم ينتمون إلى القصيدة المعاصرة ، والحقيقة أن التقليد تقليد ، سواء أكان هذا التقليد للقديم أم للجديد ، والتقليد يفسد الشعر ويفقده الروح والحياة النابضة .

في قصيدة لصلاح عبدالصبور هي «الملك لك» يقول الشاعر :

وفي الليل كنت أنام على حِجْرِ أمي
وأحلم في غفوتي بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
فأصرخ رعباً .
وتهتف أمي باسم النبي

في هذه الأبيات نجد كلمة «السندباد» تقودنا إلى صورة تلك الشخصية الأسطورية الشعبية في رحلاتها البحرية إلى المجهول ، وماتواجهه في هذه الرحلات من عواصف تهب على البحار التي تشقها سفينة ذلك البحَّار الأسطوري ، والصورة التي يرسمها الشاعر في أبياته ليست صورة مفتعلة ، فهي جزء من لوحة كاملة لطفل ينام في حجر أمه ، ورأسه يمتلئ بالخيالات والخرافات التي تزعجه في أحلامه ، فيصرخ ، وتهتف الأم باسم النبي لتخليص الطفل من هواجسه . ولو أن فناناً تشكيلياً حاول أن ينقل هذه الصورة من الشعر إلى فنه التشكيلي ، فلابد من أن يرسم لوحة شعبية كاملة للأم والطفل ، في أزياء وإطار مادي عام مستمد من التراث الشعبي . فكلمة السندباد هنا هي جزء أساسي من اللوحة الشعبية التي رسمها صلاح عبدالصبور في أبياته السابقة . وهذا العنصر الشعبي يتكرر كثيراً في شعر صلاح بعدالصبور ، ومن أشهر النماذج المعروفة في شعره قصيدة «شنق زهران» والتي يتحدث فيها عن الفلاح الشاب الذي أعدمه الإنجليز شنقاً في حادثة «دنشواي» المشهورة سنة ١٩٠٦ ، وفي هذه القصيدة يقول صلاح عبدالصبور :

كان زهران غلاماً
أمه سمراء والأب مولَّد
وبعينيه وسامة
وعلى الصِّدغ حمامة
وعلى الزند أبوزيد سلامة
ممسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية
دنشواي

هنا أيضا نجد عناصر التراث الشعبي واضحة كل الوضوح في نسيج الصورة التي يرسمها الشاعر ، فزهران قد رسم على الصدغ «حمامة» ، وحمل على زنده وشماً فيه صورة «أبوزيد سلامة» وهو ممسك بسيفه وتحت الوشم اسم قريته دنشواي ، فصورة الحمامة على الصدغ زينة ، وصورة أبوزيد على الزند رمز للجسارة والرجولة ، واسم دنشواي عنوان ، وهكذا كانت الشخصيات الشعبية تتصرف وتعبر عن نفسها وموقفها من الحياة . وقد رسم الشاعر الصورة بعناصرها الشعبية القوية ، واستخدم فيها عناصر التراث الشعبي استخداماً موحياً ومؤثراً .

وسوف نلتقي بهذا العنصر الذي أصبح جزءاً من نسيج المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، ولم يكن له وجود قبلها في تاريخ الشعر العربي ، في أغلب نماذجه ومراحله السابقة ، ومن أمثلة ذلك مانجده في إحدى قصائد عبدالوهاب البياتي حيث يقول :

أكتب مارواه لي مؤلف المأساة
وبطل القصيدة ، وجوقة الإنشاد
أعرضه مثل خيال الظل في لوحات

فالشاعر يشير إلى «خيال الظل» ، هنا وهو أداة شهيرة من أدوات الخيال الشعبي ، ويحاول الشاعر أن يجعل من قصيدته صورة من لوحات خيال الظل المتتالية ، والقصيدة التي منها هذا المقطع اسمها «كتابة على قبر السياب» وقد بناها الشاعر بالفعل على شكل لوحات متتالية مثل لوحات خيال الظل ، أي أنه قد استفاد من التراث الشعبي لا في مضمونه فقط ، ولكن في شكل قصيدته أيضاً . ومن يقرأ هذه القصيدة كاملة يحس كيف التقى الشكل بالمضمون التقاءً عضوياً بالغ العمق والأصالة . ولكن الذي يهمنا هنا هو ماتشير إليه هذه القصيدة من تأثر الشاعر المعاصر في مضمونه بالتراث الشعبي واستفادته منه .

على أن هناك شاعراً لابد أن نشير إليه في هذا المجال إشارة خاصة ، لأن كثيراً من أشعاره التي أحبها الناس وتأثروا بها قامت على الاستفادة الواسعة من التراث الشعبي . هذا الشاعر هو «أمل دنقل» ، ونذكر في هذا المجال قصيدتين شهيرتين له الأولى هي قصيدة «البكاء لدى زرقاء اليمامة» والتي تقوم على قصة شعبية عربية هي قصة «زرقاء اليمامة» التي كانت ترى الأشياء عن بعد ، وقد حذرت أهلها مما رأته يوماً من أن الأشجار تتحرك في اتجاههم فسخروا منها ولم يدركوا المخاطر التي تحيط بهم ، وبعد ذلك تعرضوا لإغارة الأعداء الذين اختبأوا وراء أشجار

اقتلعوها من جذورها حتى لايكتشف أحد أمرهم ، وقد بنى «أمل دنقل» على هذه القصة التي تعتبر من أجمل قصص التراث الشعبي العربي قصيدته عن نكسة يونيو ١٩٦٧ ، حيث صور نفسه في صورة «زرقاء اليمامة» التي حذرت أهلها قبل الكارثة فلم يستمع إليها أحد .

والقصيدة الثانية لأمل دنقل هي قصيدة «لاتصالح» والتي كتبها اعتراضاً على محاولات الصلح مع إسرائيل ، وأقام بناءها على أساس قصة «الزير سالم» الشعبية المعروفة ، وقد كان لهذه القصيدة صداها القوي الواسع وتأثيرها الكبير على النفس العربية ، وكانت من أهم الأسباب وراء شهرة الشاعر ومحبة جمهور الشعر العربي الحديث له .

هذه نماذج شعرية حاولت من خلالها أن أثبت مدى التأثير الكبير للتراث الشعبي في القصيدة العربية المعاصرة . وماقصدت من وراء هذه النماذج أن أحيط بالموضوع أو أعالجه من سائر جوانبه ، فالموضوع واسع وعميق ويحتاج إلى دراسة مستقلة ، ولكني قصدت من هذه النماذج التي أشرت إليها أن تكون مدخلاً ودليلاً لنا في قراءتنا للقصيدة العربية المعاصرة ، ومدى ما تأثرت به في مضمونها من عناصر التراث الشعبية ، ولن نجد شاعراً عربياً معاصراً له أهميته ، إلا وقد استفاد من هذه العناصر بصورة أو بأخرى .

وننتقل إلى عنصر آخر كان له تأثير واسع على مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، وهو الحياة اليومية بأحداثها البسيطة وشخصياتها العادية ، أو ماكان يسميه الناقد الكبير محمد مندور باسم «فتات الحياة» ، فالحياة اليومية في القصيدة العربية لم تكن مقبولة كمصدر للشعر الجيد ، اللهم إلا في حالات محدودة لايقاس عليها وخاصة في الشعر الجاهلي الذي احتفل بعض الاحتفال بالحياة اليومية ، وعند شاعر مثل «ابن الرومي» في أبياته المعروفة في وصفه لخباز «يدحو الرقاق» ولكن هذه النماذج كانت قليلة ولاتمثل سوى ظاهرة ثانوية إلى أبعد الحدود في الشعر العربي القديم أما القصيدة العربية المعاصرة ، فقد استمدت من الحياة اليومية عناصر رئيسية ، وجعلت منها نبعاً غزيراً للمضمون الشعري الجديد ، والدعوة إلى شعر الحياة اليومية ظهرت أول ماظهرت في شعر «خليل مطران» ، ومن يراجع دواوين هذا الشاعر الكبير ، سوف يجد في هذا المجال نماذج كثيرة متعددة منها قصيدته عن «السيدة التاجرة» ، وقصيدته عن «فنجان القهوة» ، واسمها «العالم الصغير مرآة العالم الكبير» . وله قصيدة في فتاة تصلح شعرها وهي تنظر في عيني أمها واسم القصيدة «المرأة الناظرة أو عين الأم» وقصيدة أخرى عن حسناء أهملت زينتها بدعوى مرض وهمي واسم القصيدة «نصيحة» . ونجد إلى جانب ذلك أن العقاد قد أفرد ديواناً كاملاً هو ديوان «عابر سبيل» للتعبير عن الحياة اليومية ، حيث اتخذ منها مادة

لكثير من شعر الديوان ، وقد برر العقاد ذلك في مقدمة «عابر سبيل» ، وكان تبريره لاتجاهه إلى الحياة اليومية من أقوى التبريرات وأنفعها للقصيدة العربية المعاصرة ، ولعل مقدمة العقاد كانت أكثر فائدة في هذا المجال من كل قصائد ديوانه ، الذي سيطرت على معظمها الأفكار العقلية الجافة ، وفي هذه المقدمة يقول العقاد :

«إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى شعرياً تهتز له النفس ، أو معنى زرياً تصرف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع ، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور .

فليست الرياض وحدها ولاالبحار ولاالكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التي لاتستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات ، كالجسم الذي لايستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لايأكلون إلا العسل والباقلاء» .

ويقول العقاد بعد ذلك :

«كل مانخلع عليه من إحساسنا ، ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر ، وموضوع للشعر ، لأنه حياة ، وموضوع للحياة ، وعلى هذا الوجه يرى «عابر السبيل» شعرا في كل مكان إذا أراد ، يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولاتحسب من دواعي الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية» .

ولم يكن العقاد وحده هو الذي دعا إلى الالتفات للحياة اليومية في الشعر ، فقد دعا إلى ذلك قبله أحمد زكي أبو شادي منشئ مجلة «أبولو» وجماعة «أبولو» ، وقال في ذلك وهو يتحدث عن شعر «مطران» : «إني لأعرف شاعراً من شعرائنا الشيوخ أو الكهول يمكن أن يجد في فنجان القهوة موضوعاً صالحاً للشعر العالي» ، ثم يقول : «إن مطران قد استخرج من أتفه الموضوعات أجل الحقائق ، وإن مطران يتميز «بنظرته الشاملة» إلى الحياة بحيث يجد أن أي موضوع ، مهما كان تافهاً في ظاهره ، صالح لأن يكون مادة شعرية قيمة ، فالشاعر هو الذي يخلق الموضوع الشعري وليس الموضوع هو الذي ينجب الشاعر» . وقال أبو شادي أيضاً في مقدمة ديوان له صدر سنة ١٩٣٥ : «الشاعر الناضج لا يتجنب الدوافع الشعرية في كل شيء . . في الطريق . . في البيت . . في المجتمع . . في الوحدة . . في الأرض . . في السماء . . في أتفه

الحشرات . . في أعظم الأجرام ، كلها سواء عنده ، وشاعريته الفنية تقبس منها جميعاً عناصر الخير والجمال والحق» .

وعندما لام بعض النقاد «أبوشادي» على اتجاهه في شعره إلى التعبير عن الحياة اليومية رد عليهم بقوله «إذا كان الناقد الفاضل لايشعر بالفصول في مصر ، فالشعراء يحسون بها تمام الإحساس وخصوصاً الربيع ، ولايفوتهم مايعده هو من التوافه أو النوادر كموت بلبل وجفاء الطبيعة ، فهذه الحوادث العرضية للرجل الاجتماعي هي حوادث كبرى للشاعر الحساس ، وقلما يفوته التعبير عنها إذا ما التفت إليها ، ونحن لايرضينا من شعرائنا صدأ الطبع أو الخمول» .

وقد امتلأ شعر مطران والعقاد وأبوشادي بنماذج كثيرة من شعر الحياة اليومية على اختلاف مابين هؤلاء الشعراء من حيث الموهبة والطاقة الشعرية .

وقد ترسخت فكرة التعبير عن الحياة اليومية في مضمون القصيدة العربية بعد ذلك ، وأصبحت عنصراً رئيسياً من عناصر هذا المضمون ، وخاصة في مدرسة الشعر الجديد أو الشعر الحر ، وقد اشتهر في هذا المجال قول صلاح عبدالصبور في قصيدته «الحزن» :

ياصاحبي إني حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

وقد تعرضت هذه القصيدة عند نشرها لأول مرة في الخمسينات لنقد شديد من بعض أنصار التقاليد الشعرية القديمة ، بل وتعرضت لهجوم شديد من بعض أنصار التجديد الشعري ، فقد هاجمها الشاعر الكبير بدر شاكر السياب وسخر منها ، رغم أن السياب نفسه قد اهتم بالحياة اليومية ، واتخذ منها نسيجاً أساسياً لمضمون بعض قصائده المعروفة ، مما يرجح أن هجوم السياب على قصيدة عبدالصبور كان من باب المنافسة الشعرية بين أبناء المدرسة الواحدة ، فنحن نقرأ عند السياب على سبيل المثال صورة من صورة الحياة اليومية في قريته ، حيث تزوجت «نوار» رجلاً ثرياً من خارج القرية ، وتركت شباب القرية الذين كان يتطلعون إلى الزواج منها .

يقول السياب :

أقفر الريف لما تولت نوار
بالصبابات ، حاملات الجرار
رحن واسألنها : «يانوار»
هل تصيرين للأجنبي الدخيل
الذي لاتكادين أن تعرفيه
يا ابنة الريف لم تنصفيه
كم فتى من بنيه
كان أولى بأن تعشقيه
إنهم يعرفونك منذ الصغر
مثلما يعرفون القمر
مثلما يعرفون حفيف النخيل
وضفاف النهر
والمطر
والهوى يانوار

وسوف نجد نماذج عديدة عند شعرائنا المعاصرين ترتكز كلها على مادة «الحياة اليومية» ، في صياغة مضمون القصيدة الحديثة ، فالحياة اليومية أصبحت نبعاً أساسياً للشعر في هذه القصيدة ، وأصبحت عنصر أساسياً من العناصر المشتركة في مضمون القصيدة العربية الحديثة ، يستخدمها الشاعر للتعبير عن أفكاره وتجاربه ، ويستمد منها رموزه المختلفة وبدلا من الحديث المباشر عن الشعور بالملل والضيق ، نجد نازك الملائكة تستمد من تفاصيل الحياة اليومية ، مايعطي لوحة كاملة لهذا الشعور دون الإشارة المباشرة إليه ، وذلك في قصيدتها المعروفة «مر القطار» والتي كتبتها سنة ١٩٤٨ :

مر القطار
الليل ممتد السكون إلى المدى
لاشيء يقطعه سوى صوت بليد
لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد
والساعة البلهاء تلتهم الغدا

وهناك في بعض الجهات
مر القطار
عجلاته غزلت رجاء ، بت أنتظر النهار
من أجله مر القطار
وخبا بعيداً في السكون
خلف التلال النائيات
لم يبق في نفسي سوى وجع وهون
وأنا أحدق في النجوم الحالمات
أتخيل العربات والصف الطويل
من ساهرين ومتعبين
أتخيل الليل الثقيل
في أعين سئمت وجوه الراكبين
في ضوء مصباح القطار الباهت
سئمت مراقبة الظلام الصامت
أتصور الضجر المرير
في أنفس ملّت وأتعبها الصفير
هي والحقائب في انتظار
هي والحقائب تحت أكداس الغبار
تغفو دقائق ثم يوقظها القطار

ففي هذه القصيدة نجد أن المضمون منسوج نسجاً دقيقاً من تفاصيل الحياة اليومية ، مثل «الحمامة الحيرى» و «الكلب الذي ينبح» و «العربات» و «الساهرون المتعبون» و «ضوء مصباح القطار الباهت» و «الحقائب» و «أكداس الغبار» . وهذه القصيدة التي كتبتها نازك تعتبر مثالاً حياً لتطور القصيدة العربية المعاصرة ، في اتجاه استخدام تفاصيل الحياة اليومية ، والبحث عن الشعر في هذه التفاصيل ، وهي ظاهرة جديدة تماماً على الشعر العربي لم يعرفها شعرنا القديم إلا في حالات قليلة نادرة .

على أن أهمية الالتفات إلى الحياة اليومية هنا ، لايتمثل في أن الشاعرة قد تحدثت عن القطار بدلا من الحديث عن «الجمل» أو «الناقة» ، فإن ذلك وحده لم يكن كافياً لإثبات

«العصرية» في القصيدة العربية ، فقد ظهر في هذا القرن شعراء يتحدثون عن مظاهر الحياة الحديثة ولكن بنفس الأسلوب التقليدي ، وأمثال هؤلاء لانستطيع أن نقول عنهم إنهم قد حققوا أي تطور في مضمون القصيدة العربية ، رغم أنهم شعراء معاصرون ، أي أنهم عاشوا في القرن العشرين ، وبالإضافة إلى ذلك فإنهم قد تحدثوا عن بعض مظاهر التقدم العصري المتمثلة في المخترعات الحديثة . وهذا نموذج من الشعر التقليدي المعاصر «تاريخياً» لا «فنياً» حيث نجد أن الشاعر محمد عبدالمطلب «١٨٧٠ - ١٩٣١» يصف الطائرة بدلاً من الناقة في قصيدة له عن الإمام علي بن أبي طالب فيقول :

أجدك ما النياق وماسراها

تخوض بها المهامه والأكاما

وماقُطُر البخار إذا استقلت

بها النيران تضطرم اضطراما

فهب لي ذات أجنحة لعلِّي

بها ألقي على السحب الإماما

هنا وصف تقليدي للطائرة لايختلف عن وصف الشاعر القديم للجمل والناقة ، فهي «ذات أجنحة» وهي أفضل من «النياق» وأفضل من «قطار البخار» وما إلى ذلك من أوصاف تقليدية ، أما اللغة فتقليدية أيضاً كما هو واضح من لفظ «المهامه» و «الآكام» وما إلى ذلك . أما مضمون القصيدة فكل عناصره تقليدية خالصة . وقد حرصت على تقديم هذا النموذج ليظهر من خلاله الفرق واضحاً بين المضمون الحديث والمضمون التقليدي . والشاعر التقليدي نفسه قد «يصف» بعض وقائع الحياة اليومية في شعره ، ويظل الشعر تقليدياً رغم ذلك ، وهنا يتضح لنا الفرق الذي أشرنا إليه في البداية بين «الموضوع» و «المضمون» فالشاعر قد يتحدث عن موضوع متصل بالحياة اليومية ، ولكن يظل «مضمون» قصيدته تقليدياً ، لأن الشاعر التقليدي يعتمد على الوصف الخارجي ، ولايستخدم التفاصيل التي يستخدمها الشاعر الحديث ، والتي من خلالها يتغير المضمون تغيراً جوهرياً ، ويصبح النسيج الشعري المعاصر مختلفاً كل الاختلاف عن النسيج الشعري التقليدي .

وهذا نموذج آخر يوضح لنا هذا الفارق الجوهري بين «الموضوع» و «المضمون» ، ويثبت لنا أن الشاعر التقليدي قد يقترب من الحياة اليومية اقتراباً كبيراً ، ولكنه يظل تقليدياً في لغته وأدائه ومضمونه ، حتى لو كان هذا الشاعر معاصراً من الناحية التاريخية ، فهذه قصيدة للشاعر «علي

الجارم» يصف فيها ماشاهده في رحلة له إلى لندن ، حيث رأي «بصيراً يسلم زمامه إلى أعمى ليقوده وسط الضباب الذي تتعذر فيه الرؤية» ، وقد كتب «علي الجارم» قصيدته عن هذا المشهد المستمد من الحياة اليومية تحت عنوان «ضحك القدر» حيث يقول :

أبصرت أعمى في الضباب بلندن
يمشي فلايشكو ولايتأوه
فأتاه يسأله الهداية مبصر
حيران يخبط في الظلام ويعمه
فاقتاده الأعمى فسار وراءه
أنَّى توجه خطوة يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكاً
ومضى الضباب ولايزال يقهقه

فالشاعر هنا لايعدو أن يكون قد التقط «موضوعاً» من موضوعات الحياة اليومية ليصفه ويستخرج منه الحكمة والعبرة ، أما مضمون القصيدة فقد بقي تقليدياً خالصاً ، وهذا الموقف يختلف اختلافاً جوهرياً عما نجده في قصيدة نازك الملائكة ، التي تمثل تطوراً واضحاً في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، حيث كان مضمون قصيدتها منسوجاً كله من نسيج الحياة اليومية ، وهو الأمر الذي نلتقي به في وضوح مع القصيدة العربية المعاصرة عند أعلامها البارزين ، من أمثال البياتي والسياب وعبدالصبور ونزار قباني ومحمود درويش وسميح القاسم وغيرهم .

على أننا لانريد أن نترك قضية الحياة اليومية وتأثيرها على القصيدة العربية المعاصرة ، دون أن نشير إلى أن الشاعر المعاصر «فنيا» قد اهتدى من خلال التفاته العميق إلى الحياة اليومية والبحث عما يمكن أن نسميه «شعر الحياة اليومية» . . . التفت الشاعر المعاصر إلى شخصية الإنسان العادي ، فعبر عنها وصوّرها وتعاطف معها ، مما ساعد على تغير المضمون الشعري وتطوره في القصيدة العربية المعاصرة . والنماذج في هذا المجال كثيرة ، ولانكاد نفتح ديواناً عربياً لشاعر معاصر ، مع التأكيد على المعنى الفني للمعاصرة وليس المعنى التاريخي ، إلا ونجد في ديوان هذا الشاعر اهتماماً واضحاً بحياة الرجل العادي ووجدانه وهمومه المختلفة ، وقد نجحت القصيدة العربية نجاحاً ملموساً في هذا المجال ، بعد أن كان الشعر التقليدي يصوّر الشخصيات المتميزة والمواقف المتميزة والمشاعر المتميزة أيضاً ، ولايقترب من الحياة اليومية والإنسان العادي ومافيهما من شعر خاص بهما ، غزير وأصيل وقريب أشد القرب إلى النفس الإنسانية .

والنموذج الذي أود أن أسوقه في هذا المجال ، هو نموذج للشاعر محمد الفيتوري في قصيدة له عنوانها «تحت الأمطار» ، وفيها تصوير للحظة شعرية إنسانية عميقة في حياة سائق «عربة خيول» ، وهو نموذج من نماذج «الإنسان العادي» الذي اهتمت به القصيدة العربية المعاصرة ، وكان له في تطور مضمون هذه القصيدة أثر بعيد ، يقول الفيتوري في قصيدته :

أيها السائق
رفقاً بالخيول المتعبة
قف . . .
فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبة
قف . . .
فإن الدرب في ناظرة الخيل اشتبه
هكذا كان يغني الموت حول العربة
وهي تهوي تحت أمطار الدجى مضطربة
غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل
جذب المعطف في يأس
على الوجه العليل
ورمى الدرب بمايشبه أنوار الأفول
ثم غنى سوطه الباكي
على ظهر الخيول
فتلّوت
وتهاوت
ثم سارت في ذهول

وفي هذه القصيدة الرائعة يتضح لنا أن الإنسان قد وجد في القصيدة العربية المعاصرة مكاناً أساسياً مؤثراً ، وأن الحياة اليومية والإنسان العادي معاً ، كانا مصدر تغير وتطور واسعين في مضمون القصيدة العربية المعاصرة .

بقي أمامنا في هذا البحث - الذي طال وامتد - عديد من العناصر التي تصور تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، ولن نستطيع أن نواصل الحديث عن هذه العناصر بنفس التفصيل السابق ، الذي تناولنا به عنصر التراث الشعبي وعنصر الحياة اليومية .

وإلا كان من الضروري أن يتحول هذا البحث إلى كتاب ضخم ، لا إلى دراسة محدودة مقدمة إلى ندوة أدبية .

ولذلك فسوف أكتفي بالتلخيص والإشارة الموجزة ، إلى بقية العناصر التي تكشف فيما أرى عن تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، وقد يتيح الوقت في المستقبل فرصة لاستكمال هذا البحث وإصداره في كتاب .

وهذه هي العناصر الأخرى التي دخلت في تكوين القصيدة العربية المعاصرة ، وأثرت في مضمونها تأثيراً جوهرياً :

١ - الأسطورة الشرقية والغربية ، فقد دخلت هذه الأسطورة في نسيج المضمون الشعري للقصيدة العربية الحديثة ، دخولاً قوياً نلمسه في كثير من النماذج الشعرية . ومن هذه الأساطير ماهو فرعوني مثل أسطورة «إيزيس وأوزوريس» ، وماهو آشوري وبابلي وفينيقي مثل أساطير «عشتار» و «تموز» وأسطورة طائر «الفينيق» الذي يحترق في النار ثم يبعث من جديد . أما الأساطير الغربية فكثيرة ومنها أسطورة «سيزيف» و«فاوست» و «بروميثيوس» وغيرها .

٢ - دخلت القصة الدينية إلى مضمون القصيدة العربية المعاصرة بقوة ، وتوسع الشاعر العربي في استخدام هذه القصص الدينية ، حيث امتدت ثقافة الشاعر الحديث إلى ميدان التراث الديني في الإسلام والمسيحية واليهودية ، أي في القرآن والكتاب المقدس معاً ، وتحرر الشاعر في كثير من الأحيان من القيود الدينية ، فالقرآن على سبيل المثال ينفي قصة صلب المسيح ، «وماقتلوه وماصلبوه ولكن شبه لهم» ، ومع ذلك فإن الشاعر المسلم المعاصر كثيراً مايتحدث عن «الصلب» على أنه واقعة صحيحة ، وهو هنا ينظر إلى الموضوع نظرة إنسانية فنية أكثر مما ينظر إليه نظرة دينية ، وهناك قصيدة مشهورة للسياب هي «المسيح بعد الصلب» يعتبر فيها «صلب المسيح» واقعة حقيقية ، ويبني على ذلك مضمون قصيدته . وصورة «الصليب» و «الصلب» منتشرة على نطاق واسع في مضمون القصيدة العربية الحديثة ، مما يثبت تأثر هذه القصيدة بالثقافة الدينية ، كثقافة لا كدين له مبادئه وحصانته .

٣ - يتفرع من الظاهرة السابقة أن لفظ الجلالة وهو «الله» قد فقد الكثير من قدسيته في بعض نماذج الشعر العربي المعاصر . وهذه ظاهرة سلبية ، إذا كان من الممكن قبولها فنياً ، فمن الصعب قبولها من الناحية الجمالية الذوقية ، وبصرف النظر عن المحرمات الدينية في هذا المجال ، فإنني أشعر شخصياً بانصراف نفسي يكاد يكون نفوراً من استخدام لفظ الجلالة في مضامين

القصيدة المعاصرة ، بغير مايقتضيه الأمر في هذا المجال من احترام وإجلال ، وقد بالغ بعض الشعراء فيما أسميه خروجاً على الذوق والإحساس الجمالي قبل أن يكون خروجاً على الدين ، واستخدموا لفظ الجلالة استخداماً خشناً غير مقبول .

٤ - تأثر مضمون القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الحديثة ، مثل القصة والمسرح والفنون التشكيلية ، وهي كلها فنون طارئة أو جديدة على الثقافة العربية ، وخاصة إذا التزمنا بالمعاني الاصطلاحية الأساسية لهذه الفنون ، ولذلك كثرت في القصيدة العربية المعاصرة ألوان من التعبير لم تكن مألوفة في القصيدة القديمة ، مثل التعبير القصصي ، واستخدام الحوار ، وما إلى ذلك من الآثار الفنية القوية التي تسربت إلى القصيدة العربية من الفنون الأخرى . وكان من أهم الظواهر في هذا المجال ، ظاهرة تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة ، بعد أن كانت القصيدة العربية القديمة تقوم على صوت واحد هو صوت الشاعر ، فإن كان هناك صوت آخر فهو صوت رفيقه أو رفقائه في الرحلة ، أما في القصيدة المعاصرة فتعدد الأصوات وتناقضها وصراعها ، هي كلها من الأمور الواضحة والأساسية وخاصة عند الشعراء الكبار .

٥ - استفادت القصيدة العربية الحديثة في مضمونها الجديد من التراث العربي والإنساني ، وما في هذا التراث من شخصيات واقعية ذوات تجربة واسعة حية ، تتيح للشاعر أن يتأملها ويستخدمها للتعبير عن تجاربه الجديدة ، ولذلك يكثر في القصيدة العربية المعاصرة ظهور شخصيات مثل «الحسين» و «المتنبي» و «عمر الخيام» و «الأشعري» وغيرهم من الشخصيات التراثية التي يستفيد منها الشاعر المعاصر في التعبير عن تجاربه الجديدة .

٦ - في جانب من جوانب القصيدة العربية المعاصرة ، نجد مايمكن أن نسميه باسم «الروح الاعترافية» أي أن الشاعر كثيراً مايعترف بضعفه وخطاياه ويعرضها بلا تحفظ ، ويجد في ذلك مادة شعرية لايخجل منها ولايخفيها ، بينما كان الشعر التقليدي يقوم على التحفظ وإخفاء الضعف الإنساني والظهور بمظهر القوة والسمو وما إلى ذلك .

٧ - تأثر مضمون القصيدة العربية المعاصرة بجرأة الشاعر الحديث في التعبير عن قضية الجنس بقدر شديد من الصراحة ، وينعكس ذلك في قصائد كثير من الشعراء المعاصرين ، الذين لايجدون أي حرج في معالجة الرغبات الحقيقية للإنسان ، والتعبير القوي الصريح عنها ، ولعل أهم شاعرين في هذا المجال هما إلياس أبوشبكة ونزار قباني .

٨ - لابد من الإشارة إلى أن القصيدة العربية المعاصرة ، قد استفادت في تطور مضمونها

من نهضة المرأة العربية ، وهي نهضة ساعدت على ظهور الشعر النسائي على نطاق واسع ، وتبع ذلك ظهور الصراحة في التعبير الشعري عند الشاعرات العربيات الموهوبات ، فالمضمون النسائي الصادق الذي يلتزم الأمانة ، في التعبير عن مشاعر المرأة الحقيقية غير المزورة أو المفروضة ، هو من أبرز العناصر التي تميز مضمون القصيدة العربية المعاصرة .

٩ - توسع الشاعر المعاصر فيما يمكن أن نسميه بالمضمون الفلسفي ، القائم على التأمل في قضايا الحياة والإنسان ، والتحرر من القيود المفروضة على العقل العربي ، وقد كان للمضمون الفلسفي مكان كبير في بعض نماذج الشعر العربي ، وخاصة عند أبي العلاء ، ولكن ما أعنيه أن الشاعر العربي المعاصر توسع كثيرا في هذا المجال ، وفي ذهني وأنا أسجل هذه السطور قصيدتان معروفتان هما «الطلاسم» لإيليا أبي ماضي وقصيدة «ترجمة شيطان» للعقاد . والقصيدة الأخيرة بالتحديد فيها قدر من الجرأة والخروج على التقليد العقلي العربي القديم ، حيث يدافع الشاعر عن الشيطان ، ويلتمس له المعاذير ، بل ويكاد يبرئه من أي ذنب .

١٠- لاشك أن مضمون القصيدة العربية المعاصرة قد تأثر كثيراً بالنزعة الوطنية ، أي نزعة الدفاع عن الوطن والقومية ، وهي أمور لم تكن معروفة على نطاق واسع في القصيدة القديمة ، إلا في حالات محدودة مثل دفاع المتنبي الدائم عن العرب وحماسه للعروبة ، ولكن النزعة الوطنية أصبحت الآن أساسية في القصيدة العربية الجديدة ، ويضاف إلى ذلك مايمكن أن نسميه بالنزعة الإنسانية ، والنزعة الإنسانية هي ثمرة طبيعية لاتساع ثقافة الشاعر المعاصر ، الذي لم يعد يعيش في بيئة جغرافية أو فكرية مغلقة ، ولذلك فنحن لانندهش إذا وجدنا شاعراً مثل الفيتوري يكتب ديواناً بأكمله عن قضايا افريقيا السوداء ، ولانندهش إذا وجدنا قصائد عربية حديثة تشير إلى ما يجري في العالم من أحداث ، وتتأثر بهذه الأحداث وتعبر عن التجاوب الوجداني معها . وهذا الأمر لم يكن له أي أثر في مضمون القصيدة العربية القديمة ، بحكم ظروف العالم القديم الذي كان يتكون من بيئات مغلقة على نفسها ، لاتحتك بغيرها حضارياً وثقافياً إلا على نطاق ضيق .

****

وبعد - لقد أدرك بعض شعراء أواخر القرن الماضي ممن كانت لديهم حساسية عالية ، ووعي بأولى خطوات العصر الجديد ، أن الشعر التقليدي الذي كانوا يكتبونه لم يعد صالحاً للتعبير الصحيح ، فتنكر الشاعر الشيخ «علي الليثي» لشعره ، ولعن من ينشر ديوانه المخطوط . أما الشاعر الثائر «عبدالله النديم» ، فقد أحرق ديوانه وتبرأ منه . وهاتان الواقعتان كانتا تنبيهاً

وإيذاناً بضرورة ميلاد القصيدة العربية الجديدة ، التي تعبر عن العصر وماوقع فيه من تغيرات كبيرة ضخمة . وقد ولدت هذه القصيدة بعد كفاح طويل في الفكر والفن والمجتمع والسياسة . وقد حاولنا في هذا البحث المحدود ، أن نصور ملامح التغيير في مضمون القصيدة العربية المعاصرة بسرعة وإيجاز . وأشعر وأنا أضع القلم في نهاية البحث ، بكثير التقصير ، فالموضوع أكبر من أي بحث محدود ، وهو جدير بدراسة واسعة مفصلة ، لأنه في جوهره ، يتصل أوثق الاتصال بحركة الشعر العربي المعاصر كله ، فمن يكتب عن تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، لابد أن يكتب تاريخ القصيدة العربية بأكمله ، وقد كانت هذه صعوبة لم أستطع تجاوزها في هذا البحث ، فمعذرة .

□ بعض المراجع الأساسية □

١ - التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث ، د .عبدالمحسن بدر .

٢ - الشعر المصري بعد شوقي - د . محمد مندور .

٣ - الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د . عزالدين إسماعيل .

٤ - قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة .

٥ - دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، محيي الدين صبحي .

٦ - أحمد زكي أبوشادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث ، د .كمال نشأت .

□ دكتور محمد زكي العشماوي - رئيس الجلسة □

شكراً على الجهد الكبير الذي بذله الأستاذ النقاش في إعداد البحث وعلى هذا التلخيص المحكم والملتزم بالوقت والآن يأتي دور الصديق العزيز والأخ الدكتور محيي الدين صبحي وهو معروف لنا جميعاً بتاريخه الحافل بالدراسات الأدبية والنقدية . الدكتور محيي الدين تلقى دراسته وتعليمه في مدينة دمشق ، وتخرج في جامعتها ،وعمل في حقل التعليم فترة طويلة ، ثم في الصحافة والسياسة الأدبية ، ثم انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سوريا أول السبعينيات . وعمل رئيساً لتحرير مجلة المعرفة السورية . ورئيساً للقسم الثقافي في صحيفة تشرين إبان صدورها . وهو كاتب ناقد أديب . يكتب النقد الأدبي ، ويكتب الدراسات السياسية وغير السياسية وله أبحاث كثيرة منشورة في العديد من الصحف والدوريات العربية المعروفة ، من أعماله المطبوعة :

- نزار قباني شاعراً وإنساناً
- الأدب والموقف القومي
- مطارحات في فن القول
- الكون الشعري عند نزار .
- عصر الايديولوجيا .
- نظرية الأدب .
- مقال في النقد الأدبي .
- شاعرية المتنبي .
- دراسات كلاسيكية في الأدب العربي .
- دراسة ضد الواقعية في الأدب العربي .
- دراسة عن الدكتور إحسان عباس والنقد الأدبي .

وله قائمة طويلة بمؤلفات أخرى منها دراسة تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ونظرية في الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ، ونظرية النقد العربي . «الرؤيا في شعر عبدالوهاب البياتي ، وقصائد رؤية والنقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم .والآن أرجو أن يتفضل الدكتور محيي الدين بالتعقيب على البحث المطروح ، بحث الأستاذ رجاء النقاش .

□ تعقيب الأستاذ محيي الدين صبحي □*

ما ترك الأول للآخر شيئاً هذا هو الانطباع الأول الذي تبادر إلي ، بعد أن فرغت من المطالعة ، في بحث الصديق الناقد رجاء النقاش . فقد أصاب مفاصل الموضوع بضربات رشيقة مختصرة سديدة ، بحيث وجدتني أسلم له بكل ما أورد من خصائص وملامح في هذا المبحث الصعب الطويل . وقد نجح في وضع الصوى والعلامات الفارقة ، في مهامه موضوع يعز على الحصر ولافائدة من العودة إلى ما كتب بالتلخيص أو التدقيق ، فقد أوجز العبارة واختصر الإشارة ولم يبق للتعقيبات سوى أن تتسلل من ثنايا بنائه المحكم ومعلوماته الغزيرة .

١ - تكاد دراسة الصديق الناقد أن تكون برهاناً على قضية شديدة التعقيد في تاريخ الشعر بعامة : هل يتطور الشعر في أمة من الأمم بمضمونه وشكله بفعل مؤثرات خارجية وافدة أم لابد له من أن يخضع كل العوامل الأصيلة والدخيلة لقوانينه الخاصة؟ البرهان الذي يقدمه بحث رجاء النقاش هو أن الشعر-لا يتطور إلا من داخله وبحسب قوانينه الفطرية المتضمنة فيه وكل محاولة لإدخال مادة غريبة مجلوبة ودخيلة على شكله ومضمونه هي محاولة متعسفة متكلفة مآلها إلى الاندثار إما بانصراف القراء عن الاستجابة إليها أو بانضواء عناصر منها في قوام الشعر الأصلي بحيث يتمثلها فيتقوى بها دون أن يخرج عن طبيعته الأصلية ، وهذا بدوره يفضي تلقائياً إلى القضية الثانية وهى أن التراث مهاد الشعر الجديد أو المجرى العميق الذي تلتقي كل التيارات بين ضفتيه وتصب كل الروافد فيه فإذا شذ رافد غاب في رمال الصحراء ولم يُنْتَفَعْ منه بشيء .وبالتالي فكل حديث عن قطيعة مع التراث أو مع «لغة القبيلة»(حديث خرافة يا أم عمرو) علماً بأن هذا لا يعني جمود الشعر أو وقوفه على حالة واحدة ، فالشعر لا يدوم على حال لكنه يعني أن كل تجديد لابد أن يعود إلى البداية... بداية الشعر العربي هي أساس لكل تجديد وقد بدأت نهضة الشعر العربي بسامي البارودي . لماذا؟ لأن البارودي تجاوز عصره ورجع إلى

---

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

أصول الشعر العربي . فيحدثنا العقاد في كتابه الممتاز «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»[1] ، أن الشعر المعاصر لنشأة البارودي كان شعر تجنيس وتخميس وترصيع وترقيع وبما أن البارودي لم يدرس في الأزهر ، فقد كان مقطوع الصلة ببيئته ، مما جعله يقرأ الشعر على هواه وينظمه على فطرته وفق ما يمليه عليه طبعه . تعليل صحيح تاريخياً على الأقل ولكن لو ألقينا نظرة شاملة إلى ما كان يعتمل في بلاد العرب آنذاك ، لوجدنا الجميع يعود إلى الأصول ، والسبب الخفي الذي لا يذكره المؤرخون لسبب أو آخر هو أن الدعوة الوهابية في مطلع القرن التاسع عشر ،كانت تجديداً عربياً محصناً للإسلام فرفضت الإسلامين التركي والفارسي ، بما أضافاه من اعتقادات بتقديس الأولياء وعصمة الأئمة وادعاء الكشف الصوفي والارتفاع به إلى مرتبة الوحي فجاء الإمام محمد بن عبدالوهاب«١٧٨٧م» ونادى بالعودة إلى الأصول إلى الإسلام في نقائه الأول . ثم تفرعت عن الدعوة الوهابية كل الحركات الدينية التي تولت مقارعة الاستعمار : السنوسية في ليبيا والمهدية في السودان هذا هو الأساس الفكري في العودة إلى الأصول . إن الإيديولوجيا مكون أساسي في حركات التجديد الشعري .ولم يكن البارودي بدعاً في محاولته التوجه نحو عصور الازدهار في الحضارة العربية ، بعد أن أرست الدعوة الوهابية المبدأ ـ الأساس لذلك فإن زكي نجيب محمود لا يجانب الصواب كثيراً ، حين يقرر أن شعر البارودي لم يكن يصور حياته ، بقدر ما كان يعكس مطالعاته في الشعر العربي القديم[2] .

٢ - بين بداية البارودي «١٨٣٩-١٩٠٤» ونهاية شوقي«١٨٦٩-١٩٣٢» ، ازدادت الهجمات الاستعمارية على العرب ضراوة من جانب الأوربيين والأتراك على السواء . فحدث في الشعر تطور عجيب : انقلب شعر الفخر والحماسة الفرديين إلى ما نسميه بالشعر الوطني فبدلاً من أن يتغنى الشاعر بشجاعته ومآثر قبيلته ، اضطرته المقاومة الجماعية إلى التغني بقومه وتمجيد صلابتهم في وجه العدو الغازي وهذه ملاحظة أساسية في موضوع تطور المضمون في الشعر العربي ، فقد انقلب جنس أدبي بأكمله من طور فردي إلى طور جمعي ، مع ما يلازم ذلك من انقلاب في الرؤى والأخيلة والصور وجهات الخطاب . وقد قلّبت النظر في فرضيتي هذه مدة تقرب من عشر سنوات ، فوجدت أن إنكارها يفضي إلى القول بأن كل ما قيل في النضال ضد الاستعمار والصهيونية ، وفي سبيل الاستقلال وتحرير فلسطين ، لا أصل له في التراث العربي ، وهذا مستحيل وقد أسهم شوقي إسهاماً فعالاً وربما غير واع في تحويل الفخر والحماسة إلى شعر الوطنية والنضال ، عن طريق تقنية ملازمة لشعره الوطني ، وهي مقارنة حوادث الحاضر المنكوب بالماضي المجيد كما نرى«في قصيدته عن دمشق» ويتخذ من ذلك

وسيلة للفخر بمقاومة الشعب للغزاة . وقد كان حافظ أكثر مباشرة في النطق بلسان الجماعة ، ولذلك غلب عليه الشعر الاجتماعي الذي أخذ عليه النقاد إسفافه وسطحيته[٣] ـ ولكن لو تحلى هؤلاء ببعد النظر لوجدوا فيه أساساً لما عرف من بعد بشعر الالتزام .

يصاحب تغيير المضمون تغييراً في الشكل . فقد كان خليل مطران«١٨٧٢-١٩٤٩» ضليعا بالعربية والفرنسية ، وكان واعيا لضرورة التجديد ، فأدخل الشعر القصصي ضمن بناء القصيدة التقليدية ، حرص على وحدة القافية فتعسف . استعمل مطران الشعر القصصي ليندد بالطغاة في «نيرون» وليدعو إلى العدالة الاجتماعية في«مقتل بزر جمهر» ولا نترك الشعر القصصي قبل أن نمر على ذكر «الأخطل الصغير» ، بشارة الخوري ،الذي أضاف على الشعر القصصي رقة طبعه ولطف أحاسيسه ورخامة أنغامه .

٣ - التغيير الجذري في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، فنسف أساس الكلاسية الجديدة وبدل لغتها ومفرداتها وإيقاعاتها ، جاء من مدرسة المهجر الشمالي . فقد حبست الكلاسية الجديدة الشعر في إطار التحرر القومي وأحوال الأسرة والمجتمع ، فارضة تغييب الذات الشاعرة وراء الموضوع . فجاء جبران وجعل ذاته موضوعاً للقصيدة ومضموناً لها في آن . جبران خليل جبران«١٨٨٣- ١٩٣١» يشابه البارودي في كونه تثقف تثقيفاً ذاتياً بعيداً عن الدراسة المنهجية ، فجدد لأنه لا يعرف أن يقلد . كما أن المدرسة العُلْوية *Trancedentalism* التي تزعمها إمرسون في أمريكا ، تجاوبت مع ما لديه من روح التأمل وحب الحرية والهيام بالطبيعة إلى حد الاتحاد الصوفي بها . كل ذلك مع مزاج حالم وإيمان بوحدة الوجود ، منحا نثره كثافة وحيوية .[٤] وبهذا الإحساس بوحدة الوجود حاول أن يجابه الثنائية التي زودته بها المسيحية : الروح والجسد العقل والعاطفة الحياة والموت ، والخير ، والشر . وقد أدخل جبران كل ذلك في قاموسه الأدبي إلى جانب قيم الحب والجمال والعدل . وهي مفردات ما زالت شائعة ،لأن جبران حرر النثر والمخيلة والعاطفة وقد تصدى إيليا أبوماضي لأفكار الرابطة القلمية . فلئن كان جبران ونعيمة يجدان في الغابة ملاذا من الشرور التي تعمر المدينة ، وعودة إلى البراءة في الطبيعة ، فأبوماضي يرفض الغابة والمدينة ببديهة فكهة :

إنما نفسي التي مَلَّت العمران
ملّت في الغاب صمت الغاب
فأنا فيه مستقل طليق
وكأني أدب في سرداب

خلت أني في القفر اصبحت وحدي

فإذا الناس كلهم في ثيابي

هذه المراجعة الشعرية لأفكار الرابطة ، والنقد الناعم المبطن للحلول المثالية لمشكلات عملية ، تحتاج إلى حل واقعي تفسر كثرة الحوار والجادلة في شعره...

قال «السماء كئيبة»وتجهما

قلت «ابتسم يكفي التجهم في السما»

يؤيد ما نذهب إليه ، أن هذا الحوار الكثير في شعره ، إنما يدور حول مسائل فكرية طرحتها الرابطة قبلاً .إن هذا المنهج الذي نقترحه لقراءة أشعار «أبوماضي» ، يحل الخلاف الناشب بين من يذهبون إلى أن شعر أبوماضي وليد تجربة حية والذين يرون أن شعره فكري .

على صعيد المضمون ، نسجل لمصلحة أبوماضي أنه طور القصة الشعرية إلى شكل الحكاية المجازية*Alligory* ،فخرج بذلك عن المألوف في الشعر العربي . من قصة ومثل وحكمة بأسلوب سهل ممتنع .

أما شعر المهجر الجنوبي فقد ظل مرتبطاً بالتراث ، بنبرة قومية عميقة ،ولكن في عام١٩٢٩ ، نشر فوزي المعلوف«١٨٨٩-١٩٣٠» ، قصيدته المطولة «على بساط الريح» تحدث فيها عن عبودية الحياة ورزوحها تحت ثنائية الصراع بين الخير والشر ، ونزوع الروح الى التحرر المطلق . مضمون القصيدة رحلة الشاعر الى الملأ الأعلى ، حيث يلتقي بروحه ويهلل للاتحاد بها والخلاص من شرور الإنسان على الأرض إن الإطار الخيالي للقصة وأفكارها الفلسفية وصفاء أسلوبها يجعل منها تطويراً متقدما ، وإن كان التجريد أمراً شديد الخطر على الشعر ، ولهذا فيمكننا أن نضع قصيدة«عبقر»(١٩٣٦) ، لشفيق المعلوف«١٩٠٥-١٩٧٩» ، في موقع الشعر الأكثر تأثيراً في تجديد الشكل والمضمون .فهي رحلة خيالية إلى أرض الإلهام«عبقر» ، يكون فيها شيطان الشاعر دليله إلى الطواف في أرجاء هذه الأرض اليباب ، التي لا يسكنها سوى الجن ومخلوقات مخيفة ، استمدها الشاعر من الأساطير العربية القديمة وبذلك تسجل«عبقر» ثلاث أسبقيات : استعمال الأسطورة ، إدخال المخيف والمقزز إلى الشعر العربي ، والمراوحة في استعمال التفعيلات بين البحر السريع ومجزوئه .

وهكذا نرى أن حصيلة شعر المهجر كبيرة وهامة في إغناء مضمون الشعر العربي وتجديده ، بحيث لا يمكن إغفاله إذا أردنا فهم التطورات اللاحقة في ذلك المضمون .

٤ - ذلك أن الرومانتية المصرية ولدت مريضة ، ذات مزاج انطوائي سوداوي محبط في الحياة والحب على السواء ،فكان مضمون قصائدهم يتمحور حول الموت والفراق والمرض والفقر - لا باعتبارها قضايا إنسانية أو اجتماعية ، بل كوساوس شخصية مريضة وسبب غلبة الذاتية على أشعارهم ضعف موهبتهم أكثر منه سقم المبادئ النقدية التي وجهتهم . وإذا كان أحمد زكي أبوشادي (١٨٩٢-١٩٥٥) ، قطب الرحى في تشكيل جماعة أبولو(١٩٣٢-١٩٣٤) ، فإنه كان شاعراً رديئاً على كل الصعد على الرغم من غزارة إنتاجه وجرأة تجاربه الشكلية ، بحيث تجاوز تغصين الموشحات إلى قصيدة أسماها «من الشعر المرسل» بعنوان ترنيمة آتون[٦] حذف منها القافية وناوح بين البحور فجاءت نموذجاً للفشل . أما نظراته في الشعر ، فتقع دون نظرات العقاد في«الديوان» قبل ذلك بعشر سنوات على الأقل ،كما أنه في أكثر الأحيان يردد أصداء من نقد العقاد . فقول أبوشادي :

«ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم ،وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف الحياة واستكناه أسرارها للتعبير عنها . .» .

يردد بصوت واهن قول العقاد لشوقي :

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا يعدوها ليحصي أشكالها وألوانها ، وما ابتُدع التشبيه لرسم الاشكال والألوان ،وانما ابتدع لنقل الشعور بها من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه[٧]» .

كما أن ميخائيل نعيمة«١٨٨٩ -١٩٨٢» ، كان قد نشر أهم دراساته المتقدمة جداً في نظرية الشعر ، أول مرة في القاهرة عام ١٩٢٣ في كتابه «الغربال[٨] بمقدمة للعقاد . هاجم نعيمة الكلاسية الجديدة . في لغتها القاموسية التي تبتعد عن الحياة ، وأنكر أن يكون للغة قيمة في ذاتها خارج الاستعمال الأدبي (ص٩٦) . فالشاعر والكاتب هما اللذان يصنعان اللغة ويطوعانها للمعاني الجديدة . ألح نعيمة على ربط الأدب بالإنسان ورؤية الحياة من خلال قيم أخلاقية (ص٢٣) . هاجم النظم والنظامين واعتبر الوزن ، والقافية غير ضروريين للشعر ثم تراجع وأكد على الوزن دون القافية «ص ٨٥و١١٦» .

لا يذكر اليوم أحد من المصريين بين الشعراء الذين شكلوا جماعة أبولو . ويبقى اسم أبوالقاسم الشابي«١٩٠٩-١٩٣٤» ، دلالة على وحدة الأدب العربي ، غير أن موته المبكر يحول

دون تثبيت مكانة له . أما على محمود طه فثمة شك في انتمائه إلى الجماعة . مما يؤثر عن مجلة «أبولو» أنها نشرت شعراً مترجماً إلى جانب شعر أعضائها المريض ، الذي أثار التذمر لدى الجيل التالي من تضخم الذاتية ومن الانطوائية المريضة ومن العزلة عن الحياة .وقد أنصف مندور هذه الجماعة حين وصفها بقوله : «نجد من بين كبار هذه الجماعة الوجدان الحار المتفجر عند الدكتور إبراهيم ناجي . . والوجدان الانبساطي الأبيقوري المتفتح لمتع الحياة ولذاتها الحسية عند الشاعر الطروب على محمود طه كما نجد المزاج الانطوائى المستغرق في الشجون والتأمل عند أبي شادي[٩] .

الشاعر الرومانتي الوحيد الذي يبقى بعد ذهاب الرومانتية هو اللبناني إلياس أبوشبكة «١٩٠٣-١٩٤٧» ، الذي أعطى المضمون في الشعر العربي عناصر جديدة مدهشة ما تزال آثارها فاعلة إلى اليوم ، وخاصة في ديوانه«أفاعي الفردوس»الذي يسجل ثورة الضمير على الانسياق وراء الشهوة ، بحيث يشعر القارئ أن الشاعر يساق إلى اللذة غصباً عنه . الجديد في الديوان ان أبوشبكة أماط اللثام عن نفسه ، في حين أن الشاعر العربي اعتاد أن ينسب إلى نفسه مكارم الأخلاق . وحين شجب خطاياه لم يقف موقف الواعظ ، بل حدق في التجربة بثبات وعرضها بموضوعية ،فجاء تأثير شعره أخلاقياً وليس حسياً ـ لكنها أخلاق جديدة ، رومانتية بحق ،تقوم على الوقوع في التجربة ثم صحوة تعقبها توبة إن ديوان «أفاعي الفردوس» (١٩٣٨) ، يستخدم الأساطير التوراتية ،والشعر القصصي ،والصور المقززة المخيفة ،فيتفوق على كل الرومانتيين العرب ، خاصة وأن صوره جديدة شديدة ، لأنها منتزعة من أعماق التجربة والمعاناة[١٠] . يكشف نتاج «أبوشبكة» عن رؤيا متكاملة للخطيئة أو سقوط الإنسان ، بمضمون جديد على الشعر العربي ففي الافاعي يعرض الخطيئة والندم ، وفي «غلواء» يقدم قصة فتاة رأت قريبة لها في الفراش مع رجل ، فتمرض بالوهم على أساس أنها هي التي أخطات : ما يريد أبو شبكة قوله أن الانسان مجبر على السقوط من عالم البراءة إلى عالم الخطيئة ، إن لم يكن بالفعل فبالمعرفة . وهو يفر إلى الطبيعة في ديوانه «الألحان» ثم يبلغ إلى الخلاص في الحب الكلي في ديوانيه «نداء القلب» (١٩٤٤) و«إلى الأبد» (١٩٤٥) . ولعل تكامل الرؤيا يفسر تأثير أبو شبكة الطاغي على الجيل التالي له حين كان هذا الجيل في مرحلته الرومانتيه : خليل حاوي ، بدر شاكر السياب ،عبدالوهاب البياتي .

٥ - على أن سعيد عقل شق للمضمون في الشعر العربي درباً جديداً ، بواسطة الرمزية التي ترى أن الشعر نغم يضعنا في حالة لا شعورية ، تلد من خلالها فكرة القصيدة ، أما

النظم ذاته فمن عمل الوعي الفني وبالتالي فإن الشعر حين يصل إلى المتلقى فإنه لا يشرح حالة ، بل يستثيرها عن طريق موسيقى الكلمات ، فيتغلب على وعي المتلقي ، ويضعه في حالة من الذهول الجمالي ذي كثافة خاصة . فالإيقاع والصورة والعاطفة والمعنى ، أمور لا توجد دون الكلمات ـ الجواهر ، أي الألفاظ الموحية ،وقد بلغ تحقق هذه المبادئ ذروته في النتاج الأول لسعيد عقل في قصيدة «المجدلية»(١٩٣٧) ، تتألف القصيدة من عشرة مقاطع . المطلع يحاكي نظماً نمط وجود المجدلية :

هــــداة تمــتـــمــــت، وحـــلـــم أضـــاء
فـــي مـــحــيـــا مـــغـــرورق نـــعـــمـــاء
تـــتـــراءى فـــي الأمـــانـــي زرقـــاء
وتـــغـــنـــي عـــبـــر الـــرؤى، بـــيـــضـــاء

إيحاء الألفاظ يأتي من وشائج : التناقض «الهدأة الساكتة :تمتمت» ، التآلف «التمتمة وإضاءة الحلم يفضيان إلى وضوح المحيا» ، التلوين (الأزرق لون اللانهاية والأبيض لون الطهر) . حين رأت المجدلية أعزة قومها يتسابقون إلى الفوز بها ، تساءلت : أين هو الرجل الذي يمتنع على الغواية : فالتقت بالسيد المسيح ، وأحبته لأنه سما بها . غير أن مجتمع الأغنياء والأقوياء يسمح للغانية بأن تختار لنفسها واحداً منه أما إذا خرجت عنه فإنه يقتلها . ،هكذا فإنها حين تابت حفرت قبرها بيديها ،أما السيد المسيح فيرى للجمال منطقاً معصوماً . فهو قادر على أن ينفض الدنس عنه حينما يريد ليلتحق بالجمال الأعلى ، وفي ديوانه الثاني«رندلى» ١٩٥٠ يبني قصائده على فكرة أن وجود الموجودات خلق من أجل الجمال . والحقيقة أن تاثير سعيد عقل مقصور على الصياغة أكثر من المضمون .

أخيراً لا يجوز أن نختم البحث في هذه الحقبة ، دون التنويه بمساهمة ثلاثة من كبار الشعراء في سوريا حفروا دروبا في الشعر العربي للمضمون والصورة والشكل .أولهم بدوي الجبل«١٩٠٠-١٩٨٠» وهو شاعر صوفي النزعة ، يعتقد أنه حين يجد الدرب إلى عالم قلبه فإنما يجد الطريق الى جمال الله ، وقد سار البدوي على خطى متصوفي الشعراء ، في خلع رموز روحية على ألفاظ معينه كالصحراء والسراب والخمر . اشتغل بالسياسة فتجلت الهزائم القومية في شعره ، بصورة وحشة عميقة وغياب بعيد في غياهب الصحراء ، وفناء لا نشور بعده . وليس يعدل لوعة الموت سوى بهجة الحب وآلامه المفرحة . غير أننا لا نجد في غزله ملامح حسية ولا وقائع علاقة غرامية ، وانما نحن إزاء صبوة تبدأ من توق الحواس لتنتهي في نشوة الذهول وفناء

المشاهدة . لكن الكائن الحي لا يجني من هذه التجربة سوى السراب .

أما عمر أبوريشة ، فتلتقي في شعره الكلاسية الجديدة مع مؤثرات رومانتية ورمزية في مزيج معبر مؤثر ، وبخاصة حين يتحدث عن الحب الظامئ :

حسناء هذا ليلي الممتع
فلتطوه في شوقها الأضلع
ماكنت أستنزف وجدي على
إغرائه.. لو أنه يرجع

وهو الذي سبق السرياليين في رسم المرأة المتمنعة والرجل العنيد حيث يمضى العمر ويزول الجمال . ويفجع الزمان الشاعر فيتمنى لو تكون الحبيبة تمثالاً :

حسناء، ما أقسى فجاءات الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن تتغيري... فتحجَّري!

وأبو ريشة هو صاحب المطولات في سير الشخصيات التاريخية التي ألهمت النضال ضد المستعمر في ثلاثينات واربعينات هذا القرن : محمد وخالد . كما استلهم الشخصيات الفكرية المتطرفة في زهدها «المعري» أو في جنونها «ديك الجن الحمصي» . أما أشعاره الوطنية فهى ذروة في متانة الصياغة وتفجر العاطفة .

يبقى أن نزار قباني جر وراءه للشعر الغزل العربي أكثر من ثلاثين عاماً . تأثيره العام يأتي من وفرة الحركات والأصوات والألوان والتجسيدات والنقلات العاطفية السريعة .إنه شاعر الحب في المدينة الحديثة . حيث المرأة المثقفة المتحررة تمتع بحديثها وحوارها بتبرجها وزينتها وماكياجها وأزيائها وعريها ، برهاناتها في علاقات غير محددة ، وبين المعرفة والصداقة والحب والوصل والتمنع والهجر والمراودة والإغواء ، والإهمال والتكلف والتهتك والعزلة . .كلها تمارس على حد سواء . يتميز نزار كشاعر بأنه يعرض كل ذلك على أنه تجارب شخصية ، وحالات فردية وانفعالات ذاتية آنية ، يسعفه في ذلك مزاج عصبي ينفض التعبير بأسرع من الإحساس ، فيعطي التجربة بكل سخونتها ونبضها وضياعها وروعتها :

أأقول أحبك، ياقمري
آهٍ.. لو كان بإمكاني

فانا إنسان مفقود

لا اعرف في الأرض مكاني

ضيعني دربي..ضيعني

اسمي. .ضيعني عنواني

تاريخي؟ مالي تاريخ

إني نسيان النسيان

إني مرساة لا ترسو

جرح بملامح إنسان

ولأنه سريع الاستجابة لطبعه . الانفعالي ،تراه يتصدى لكل مثير مدهش ، جديد براق ، مبتعداً عن دبق العلاقات اليومية ، متخذاً من الجمال والحب جسراً يوصله إلى عالم من خياله الوثاب الخصب والعاطفة الحنون :

لو لم تكوني أنت في لوح القدر

لكنت كونتك ياحبيبتي بصورة من الصور

كنت استعرت قطعة من القمر

وحفنه من صدف البحر.. وأضواء السحر

كنت استعرت البحر.. والمسافرين.. والسفر

كنت اخترعت الغيم ياحبيبتي

من اجل عينيك. . وانزلت المطر!!

لست أدري مدى إسهام هذه الصور المتواترة في تطوير مضمون القصيدة الغزلية فأنا لا أطرح السؤال من باب الشك ، بل من باب التشكيك في قدرة شاعر من أجيال تالية ، أن يملك من طواعية التعبير ، ما يجاري سرعة الخيال في انثيال الصور على هذا النحو الماطر ، موسيقى وأضواء وغيوماً وأصدافاً وبحوراً إن الكون الشعري عند نزار ثري ثراء الطبيعة مترف ببذخ المدينة ، دفاق كما تتدفق الحياة في ثنايا الوجود .

أفدي وراء الوهم قادمة

كالضوء، من ترف، ومن ذوق

قبل المجيء أشم فكرتها

واحس خطوتها على عرقي..

٦ - الانقلاب الذي حدث في الشعر العربي ، أبعد بكثير من أن يكون تلاعباً بالتفاعيل أو تناوماً بين القوافي . ربما بدأ كذلك ، لأن الشعراء العرب منذ أكثر من ألف عام يتلاعبون بالعروض ، ولم يفلح الإصلاح العروضي قط أن ينهض بالشعر ، إذا لم يكن مرفقاً بمضمون جديد أو - وهو الأصح - برؤيا جديدة للعالم كما يبين شعر الموشحات الذي دمج الصوفية في الاحتفال بالطبيعة ، فأدخل الحساسية المغربية - الأندلسية إلى الشعر العربي بخلفيتها الفلسفية . وقد كان التراكم الذي دخل على الحياة الفكرية بين ١٨٥٠-١٩٥٠ كافياً لإحداث تغيير في الحساسية الفنية يكفل إدخال مضمونات جديدة على الشعر العربي دون أن يخل بالبنية العامة للمجرى العريض في هذا الشعر وليس عجيباً أن يكون هذا الشعر قد بدأ بدايتين ، الأولى عروضية ذاتية شكلية على يدي نازك الملائكة ،والثانية بنائية موضوعية اجتماعية على يدي بدر شاكر السياب ، الذي علل ذلك الانقلاب الشعري بقوله : «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر . إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد ، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسية كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة فيه» .[١١]

لقد دخل المجتمع العربي منذ مطالع الخمسينيات عهد الحداثة . وقد عبر الشعر العربي عن ذلك وعكسه وأسهم في تطويره . أما الحداثة ذاتها من خلال تغلغلها في المجتمع فتتلخص في انتقال المجتمع :

١ - من حضارة التمركز على الله إلى حضارة التمركز على الإنسان .

٢ - من حضارة الجماعة إلى حضارة الفرد .

٣ - من حضارة الرجل إلى حضارة الكائن الإنسان بشقيه الرجل والمرأة .

٤ - من حضارة الشعر إلى حضارة النثر .

٥ - من حضارة العقل التركيبي إلى حضارة العقل التحليلي .

٦ - من حضارة اللغة الجاهزة التي تكتب كاتبها ، إلى حضارة اللغة الذاتية التي يكتبها كاتبها .

٧ - من حضارة اليقين والتسليم بالمطلقات ، إلى حضارة الشك وطرح الأسئلة وإعادة النظر في جميع الأجوبة .

٨ - من حضارة الإيمان بالمطلق ، إلى حضارة الإيمان بالنسبي .

٩ - من حضارة التمسك بثوابت المكان ، إلى حضارة التعلق بمتغيرات الزمان .

١٠ ـ من حضارة التصور الزراعي الدائري للتاريخ ، الى حضارة تؤمن بحركة التقدم في التاريخ ، أو حسب تعبير اسبنجلر ، من حضارة الدائرة الى حضارة السهم . [١٢] هذه العناصر جميعها تسللت إلى كل نواحي الحياة والفكر بشكل أو بآخر وما زالت تفعل فعلها بين تقدم وتراجع فالتجديد لا يتم بإرادة فردية ولا باجتهاد أو نزوة من عبقري . لأن الإبداع خلق من ضمن تقاليد فنية . وأدبية ، وجدت وتنامت عبر تاريخ الأدب والفن ، وأصبحت عماد العملية الإبداعية وإطارها المرجعي فالتراث كل متكامل يلتزم أي إبداع بشروطه ، والشعراء الرواد قد أعادوا صياغة التراث وفق معايير الحداثة ومفاهيمها ، فكانوا بذلك يعيدون صياغة الهوية القومية على أساس حديث . والهوية هي الأرض والشعب واللغة والتاريخ والثقافة والآمال والإرادة لذلك تتردد في شعرهم الأمثال والأساطير والمقتبسات والمجازات والصور ، سعياً إلى تأكيد عنصر أو آخر من عناصر الهوية ، وتطويره باتجاه العصر ، والحياة المعيشة في آن . وهكذا تسطع للحداثة بدايتان : إحداهما في الربع الأخير من القرن الماضي ،والأخرى في منتصف القرن الحالي مثلما كان للتراث بدايتان : إحداهما في العصر الجاهلي والأخرى في الشعر المولد . فالشعر كالبحر في مد وجزر دائمين ، ولكنه يتجدد من داخله في كل حين .

(٧) نختم البحث بعينات من شعر الرواد ، توضح الفرق الهائل بين طريقة الشاعر الحديث في انتقاء موضوع القصيدة وطريقة عرض مضمونها في بناء يتغير مع كل قصيدة ، والطريقة التقليدية في التفكير والتعبير في القصيدة الكلاسية . يقول الشاعر خليل حاوي :

جارتي يا جارتي
لا تسأليني كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب
وتغني عتبات الدار ، والخمر
تغني في الجرار .
وستار الحزن يخضرّ
ويخضر الجدار
عند باب الدار ، ينمو الغار ، تلتمّ الطيوب
عادلي من غربة الموت الحبيب
زنده من بيلسان حول خصري
زنده يزرع نبض الوردة الحمرا بعمري

بعد أن رمّد في ليل الحداد
من يظن الموت محواً
خلّه يحصي على البيدر غلات الحصاد
ويرى وجه حبيبي
وحبيبي كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب
«كنت أسترحم عينيه
«وفي عيني عار امرأة
«أنت ، تعرت لغريب
«ولماذا عاد من حفرته
«ميتاً كئيب
«غير عرق ينز الكبريت
«مسود اللهيب»

المقطع الخامس من قصيدة لعازر عام ١٩٦٢ .[١٣]

تبدأ القصيدة بمشهد دفن عازر وهو يناجي ويتمنى «عمق الحفرة ،يا حفار عمقها لقاع لاقرار» لكن يسوع الناصري يبعث العازر رغماً عنه ، تلبية لتوسلات أخته . لعازر لا يريد العودة إلى الحياة :

كيف يحييني ليجلو
عتمة غصت بها أختي الحزينة
دون أن يمسح عن جفنيّ
حمى الرعب والرؤيا اللعينة :
لم يزل ما كان من قبل وكان

فمصدر احتجاج لعازر أنه لا يريد العودة إلى عالم لم يتغير ، لم يغيره لعازر ولا الناصري استطاع تغييره . فما وجه المعجزة في إحياء فرد إذا كان العالم بأسره «ميتا في جوف غول»؟

في المقطع الرابع تتحدث زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه .عن غربتها تجاهه ورعبها منه . فالصلة بينهما تتخذ أشكالاً مربعة : تراه ظلاً أسود ، لا ترى نفسها في عينيه ، يضاجعها بوحشية «يلتقيني علفاً في دربه أنثى غريبة» ومن الطبيعي أن تشعر بالعار من صلتها معه ، لأنه غريب

عليها كلياً ، لكنها ، كامرأة شرقية في مجتمع قروي ، تداري عارها في المقطع الخامس الذي نقلناه ، تزخرف القول لجارتها معلنة فرحتها بعودة زوجها ونشوتها بلقائه كل ليلة حبيباً شاباً ممتلئاً حمية ـ ولكن القرف يعاودها على شكل منولوج داخلي يستمر إلى آخر القصيدة ، لأنها ـ وهي الحياة والفرح واللذة - لا يمكن أن تأتلف مع طيف أو كابوس ، مهما كانت صورته الماضية تجعله «ملتفاً بزهر الأرجوان» .

على أن هذا النفاق الاجتماعي الذي تمارسه الزوجة ، يمنح صورتها ملامح إنسانية ويضع القصيدة في إطارها الاجتماعي العربي في زمانه ومكانه «لعازر عام ١٩٦٢» وهذا أول ملمح من ملامح الشعر الحديث فكل قضية فردية تفتح شباكاً يطل على مشكلة اجتماعية ، مما يحول القضية الفردية إلى نموذج وتعليق نفسي - اجتماعي على الوضع العربي . كما أن نفور المرأة من زوجها يطل على حالات من الاغتراب لا تحصلى وشكوى المرأة من أن زوجها يضاجعها مرة كمغتصب ، ومرة لا يبالي بمطالب أنوثتها «ولماذا لم يعد يشتف ما في صدري الريان من حب تصفى واختمر» هذه الشكوى تعد سوء تفاهم مزمناً بين المرأة العربية ورجلها . إلا أنها هنا تتخذ معنى رمزياً أعمق مما يبدو لأول وهلة فإذا كان المقطع الخامس يقدم ذروة أولى للقصيدة ، فإن ذورتها الثانية تقع في المقطع التاسع «الناصري يتراءى لزوجة لعازر» حيث تبوح المرأة بسرها للناصري ، تقول للعازر «كنت طيفاً قبل ان يمتصك القبر السفيه» أي أن زهوه الماضي ليس أكثر من نفج وكذب فعن أي ماضي يتحدث الشاعر؟ ماضي لعازر؟ ماضي الأمة؟ الماضي القريب أو البعيد؟ هنا أيضاً نواجه ملمحاً آخر من ملامح الشعر الحديث ملمحاً يمكن أن نسميه «ضلالة الزمن» فأنت لا تعرف عن أي زمن يتحدث الشاعر في القصيدة لأن الأزمنة تتداخل في الوعي وفي اللاوعي . الزمان عند الشاعر لا يتخذ مساراً خيطياً أو خطياً نميز فيه مامضى من الحاضر أو مما سيأتي لقد مضى ما يقرب من عشرين قرناً على قصة لعازار لكن هده الحقيقة التاريخية تتزلق من أيدينا بعد أن دحرجها الشاعر في العنوان لعازار «عام ١٩٦٢» ، لعازر القديم أحياه المسيح ، فاستأنف حياته بين أهله . أما لعازر في القصيدة : كان شبحاً وبعث شبحاً تدلل زوجته على ذلك بصور الشهوة المقززة المقرونة بالرعب شهوة بلا رغبة ولا خصب ولا إنجاب هنا نعثر على أعز الرموز على الشعر الحديث ، أسطورة الموت والإنبعاث أو العقم ثم الخصب ، إن تاريخ العام ١٩٦٢ ، يحمل للعرب ذكرى عام من انفصال سوريا عن مصر . وكانت الوحدة أملاً في انبعاث الحياة في الجسد العربي الممزق النزيف ، لكن هذا الانبعاث الذي أوحته الوحدة كان كاذباً ، فلا غرو أن يتشهى الشاعر -أو لعازار- الموت يأساً من عالم لا يتغير فيه شيء .

ما مضمون القصيدة؟ الأسطورة؟ أي منهما القديمة الأصيلة أم الجديدة المجازية؟ فهي تشفي بنا إلى معان فردية وسياسية وقومية وحضارية وتاريخية ، وبالتالي فهذا ملمح رابع من ملامح الشعر الحديث ، حيث يندمج الفردي بالعام ، والماضي يسقط على المستقبل مثلما يلقى المستقبل معانيه على الماضي بصورة تراجعية ، ليظهر أن المعاناة عامة في كل العصور . أخيراً هل هذه تجربة الشاعر أم تجربة لعازر أم تجربة تحملها أسطورة؟ بعبارة أخرى : تجربة من هذه؟ أين العنصر الذاتي في التجربة؟ الشعر الحديث ينشد الموضوعية ويبتعد عن الأحوال الذاتية . إن شعر خليل حاوي يمثل الحداثة بأعمق معانيها ، ويجسدها بأجلى مظاهرها من حيث دمج الفردي بالعام ، والحاضر بالماضي الذاتي بالموضوعي ،عن طريق تقديم نموذج بدئي *Archetype* هو علم على حالة إنسانية تتكرر في كل العصور . ولعل من مظاهر أصالة الحداثة لديه ، أنه يتعمق في التعامل مع النماذج البدئية فقد نبش السندباد من أعماق الأسطورة ، وعالجه عدة معالجات ،أهمها قصيدته «وجوه السندباد» التي تعرض ميل الإنسان إلى مقاومة تأثير الزمن ، فالحبيبة تتوقف عند لقطة معينة ، لكن لاترى الواقع البشع الذي آلت إليه صورة الحبيب في الحياة كذلك يبتعد البطل عن الحاضر لأنه يمثل الموت «كل ما أعرفه أني أموت/ مضغة تافهة في جوف حوت» فهو يتشبث بنقطة زمانية واحدة ، يجعلها مركزاً لدائرة الحوادث . وهذا يعلل تحليل دكتور إحسان عباس :

«ابتداء من «نهر الرماد حتى «بيادر الجوع» يطالعنا خليل بنوع من المكان ـ أو المسافة ـ فنحن حيناً في نهر الرماد «انعدام الحركة» أو في جوف الحوت أو في الكهف أو في عصر الجليد أو في القبر «لعازر» أو في الرحلة الثامنة «لا حركة لأنها رؤيا» . ومعنى ذلك أننا في موقف محدد من الزمن ، فهو يكاد ينعدم تماماً في الكهف أو يتحرك حركة خفيفة . وهو ساكن واقف في لعازر(١٤)» .

ولعل هذا التثبيت ساعده على إبراز التعارض بين الحياة في الزوجة والموت في لعازر . في «البحار والدرويش» يتقابل البحار المغامر الشهواني الغاني مع الدرويش الذي يمثل الحقيقة الثابتة التي تتحدى الزمن إنه الحكمة المشرقية من بوذية أو صوفية لكن حكمته لاتأتي على شكل أفكار بل تنحل الفكرة في الأسطورة والحوادث والاستعارة أي تصبح عنصراً مكوناً يذوب في المقومات الأدبية لفن الشعر . . وشيئاً فشيئاً تتحد هذه العناصر جميعاً لتشكل موقفاً عاماً من الحياة والتاريخ .لهذا يقول د .عباس بأن الشاعر لا يستمد الأسطورة الجاهزة على حالها ، وإنما يبنيها بناء جديداً» .

يقول بدر شاكر السياب :

وسار صغار بابل يحملون سلال صبار
وفاكهة من الفخار قرباناً لعشتار
ويشعل خاطف البرق
بظل من ظلال الماء والخضراء والنار
وجوههم المدورة الصغيرة وهى تستسقي
فيوشك أن يفتح ـ وهى تومض ـ حقل نوار
ورف - كأن ألف فراشة
نثرت على الأفق-
نشيدهم الصغير :
قبور إخوتنا تنادينا
وتبحث عنك أيدينا
لأن الخوف ملء قلوبنا ، ورياح آذار
تهز مهودنا فنخاف ، والأصوات تدعونا
جياع نحن ، مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا ، تغطينا
نشد عيوننا المتلّفتات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء ، عن ثديين ، عن حلمة
فيامن صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت ... فاسقينا
نموت ، وأنت وا أسفاه قاسية بلا رحمة
فيا آباءنا ، من يفتدينا ، من سيحمينا؟
ومن سيموت؟ يولم لحمه فينا؟
وأبرقت السماء . . .

سيطر جيمس فريزر على الخيال الأدبي في القرن العشرين . منذ أن نشر «الغصن الذهبي» في أواخر القرن الماضي فحلّت النظريات الدورية في الحياة والتاريخ والحضارة ، واتصلت عوالم الفلك والنبات والإنسان في نسق الميلاد والموت والبعث ، ويرى كاسيرر أن للأسطورة مبنى فكرياً وآخر

حسياً[١٥] هذا المبنى الحسي يعرض العالم في حالة السيولة فهو عالم درامي عالم أعمال وقدرات وقوى متصارعة لذلك فإن الأسطورة «ليست نظاماً من العقائد الجاهزة وانما تتضمن عملاً أكثر مما تتضمن صوراً أوتمثيلات» . وهذا المقطع ينقل الفعل الذي يجلب المطر . ثم إن عشتار حبيبة وأم فهي تلبي رغبة الجنس ، والتسامي به لذلك قال «ونبحث عنك في الظلماء عن ثديين عن حلمة» ثم محا الرغبة بتصعيد أثيري فريد حين قال : «فيامن صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة» فاستحال الكون بأكمله إلى صدر أم ولا أريد أن أطيل في التحليل فالقصيدة ليست فقط من أفضل شعر السياب بل لعلها من أفضل الشعر الأسطوري بالعربية . ولكنني أريد أن أنتقل إلى نوع أخر من الشعر الحديث هو الشعر الصوفي . وللشاعر محمد الفيتوري نموذج مبكر ، لم أجد له نظيراً على الرغم من مرور حوالي ثلاثين عاماً على نشر تلك القصيدة . فهي تنجح في نقل حالة صافية من حالات التجلي بكل موضوعية . أي دون تدخل من الشاعر ، وتنقلنا إلى الملأ الأعلى بشفافية الكلمات وسرعة الإيقاعات :

معزوفة لدرويش متجول

-١-

شحبت روحي ، صارت شفقاً
شعت غيماً وسنى
كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه ، أنا
أتوهج في بدني
أتمرغ في شجني
غيري أعمى
مهما أصغى
لن يبصرني
فأنا جسد ، حجر شيء عبر الشارع
جزر غرقى في قاع البحر
حريق في الزمن الضائع
قنديل زيتي مبهوت
في أقصى بيت . . .في بيروت
أتألق حيناً . ثم أرنّق ، ثم أموت

-٢-

ويحي وأنا أتلعثم نحوك يا مولاي
أجسد أحزاني ، أتجرد فيك
هل أنت أنا؟
يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟
صوتك أم صوتي؟
تبكيني أم أبكيك؟

-٣-

في حضرة من أهوى
عبثت بي الأشواق
حدقت بي الأشواق
حدقت بلا وجه ورقصت بلا ساق
وزحمت براياتي ، وطبولي الآفاق
عشقي يفنى عشقي . . .وفنائي استغراق
مملوكك لكني
سلطان العشاق

تتفق شهادات المتصوفين المعاصرين ، على أن التجربة الصوفية تبدأ بدخول الصوفي في حالة وجود لا عقلاني ، وحلول نور ذاتي يغيّب العالم عن الحواس ، والبيت الأول يعطي هذه الحالة ، يتلوها مرحلة استبصار داخلي هي مزيج من الإحساس بالاستنارة الفكرية والسمو الخلقي ، إلى أجواء خارج طاقة البشر أجاد الفيتوري في نقلها بصورة حسيه «أتوهج في بدني أتمرغ في شجني» لقد دخل الشاعر مرحلة التحولات التي ترفعه فوق البشر إلى وجود غير متمكن ولا متز من (فأنا جسد حجر جزر) .

بعد الإقلاع السامي تأتي المرحلة الثالثة ، حيث يحس المتصوف بسلطة تخطفه وتستولي عليه وقد رمز لها الشاعر بصورة صوفية أصيلة تجمع بين الانخطاف والتعلق (كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه أنا) هذه المرحلة يسميها الفيلسوف ستايس الإحساس بالموضوعية .

حين ينخطف الصوفي بقدرة سلطة عليا يندمج فيها ، أي يحل فيها وتحل فيه . فيكتسب قدرة إيجابية تجعل الصوفي يحس أن قواه ازدادت وأن العالم في روحه لذلك نجد الشاعر

يتصرف بثبات تجاه السلطة العليا ، على الرغم من إقراره بطبيعتها المفارقة الخارقة «المقطع الثاني» .

بعد الحلول يأتي الإحساس بالماوراء ، والشعور بأن ما يدخل في الإدراك مقدس أو إلهي . وقد عبر عنه الفيتوري أصفى تعبير حين تماهى مع قنديل الزيت ، مع المشكاة ونور الله في الآية :

﴿الله نور السموات والأرض* مثل نوره كمشكوة فيها مصباح* المصباح في زجاجة* الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية* يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار* نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء﴾ «النور آية ٣٤» .

وقد استضاءت أبيات الفيتوري النورانية بملاحظتها لهذه الآية في سورة النور . لكن شاعرية الفيتوري جعلت النور يأتي بعد التشيؤ«فأنا جسد ، حجر شيء عبر الشارع» مما يوحي بأن هذا النور سيحيي الموتى : «أتالق حيناً ثم أرنّق...ثم أموت» يعادل هذا الموت حال السُكْر بالمصطلح الإسلامي ، ففي دور الغناء الجزئي تصاب نفس الصوفي بالمحو فتبرق صورة الحبيب ثم تزول . وهو مرحلة الانخطاف حين تحل في روح الصوفي قدرة العالم ، وقد عبر عنها الفيتوري بصورة مطابقة«يدك الممدودة أم يدي الممدودة» .

في المرحلة الأخيرة من التجلي ينبثق من الاحساس بالماوراء ، نغمة موضوعية توحي بالمجد والامتلاء والمفارقة ، خاتمة المعزوفة تنسجم مع خطها الصاعد في الطبيعة الأثيرية لذلك يأتي الإحساس بالمجد والامتلاء بعد حالة الانخطاف التي تجعل العالم في روحه فتمنحه ثباتاً تجاه سلطة عليا ، يقر به من حدود الندية والمماهاة : «صوتك أم صوتي؟ تبكيني أم أبكيك» في هذه النقطة يعيش الصوفي دور الغناء الكلي لأنه في سكره يتماهى في المحبوب متحداً بالكل مما يفضي به إلى طور الاتحاد والشطح :«في حضرة من أهوى . .» .

يأتي الفرح بالوصال على صورة احتفالية راقصة (حدقت بلا وجه ورقصت بلا ساق وزحمت براياتي وطبولي الآفاق) هذه عربدة السُكْر بالعشق الذي يتحول إلى اتحاد «فبداية الحال سكر ثم فناء عن الشهود ثم محو في غيبوبة يعقبها صحو هو صحو الاتحاد بالحق[(١٧)]» .

لقد سار الشعر العربي خلال مائة سنة ، مسيرة طويلة متعرجة ومتشعبة ، اغتنت فيها مضموناته ، وتجسد بأشكال جديدة ، وتشرب تقنيات غربية ، كما تمكن من احتواء مضمونات ثقافات متعددة ، لكنه لم يفارق هويته البتة ، بل عمقها وأغناها ، حاملاً إلى الشخصية القومية أبعادا حديثة ، غرست الهوية العربية كمكون أساسي في الثقافة المعاصرة .

◻ الهوامـــش ◻

١ - عباس محمود العقاد ،شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص٩٠-١٢٠ .

٢ - زكي نجيب محمود ،فلسفة وفن ،القاهرة ص٣٧٣ .

٣ - سامي الدهان ،شاعر الشعب ،القاهرة١٩٥٣ ،ص٤-٤١ حيث يأخذ عليه ضعف ثقافته .

٤ - د .إحسان عباس ومحمد نجم الشعر العربي في المهجر ، بيروت١٩٥٧ ،ص٣٥ .

٥ - *Salma Khadra Jayyusi Trends And Movements In Modern Arabic Poetry,Leiden E.J.Brill.1977 Vol.1P.132*

تقول الجيوسي عن «الجداول» الفكرة متخيلة في عقل الشاعر ثم يكسوها الانفعال والخيال وحيل فنية أخرى أما عباس ونجم فيريان أن أبوماضي يعيش تجاربه الشعرية ويمثل اتجاهات اجتماعية سائدة .

٦ - أحمد زكي أبوشادي ، الشفق الباكي ، القاهرة ١٩٢٦ .

٧ - ورد قول أبوشادي في بحث الناقد رجاء النقاش أما قول العقاد فانظر : محمد خليفة التونسي فصول من النقد عند العقاد ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص٣٩ ، نقلاً عن الديوان ، ج١ ، ١٩٢١ .

٨ - ميخائيل نعيمة الغربال ، بيروت ١٩٦٤ ، ط٧ ، وكل الاقتباسات وأرقام الصفحات من هذه الطبعة .

٩ - محمد مندور ، الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثالثة ، القاهرة ١٩٥٨ ،ص٤-٥ .

١٠ - صلاح لبكي ، لبنان الشاعر ، بيروت ١٩٥٤ ، ص١٦٩ ، حيث يشير المؤلف إلى دين أبوشبكة للشاعر الفرنسي فيني الذي نظم قصة شمشون ودليلة .

١١ - محمود العبطة ، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق ،بغداد١٩٦٥ ،ص٣٧-٣٨ .

١٢ - صادق جلال العظم ، دفاعاً عن المادية والتاريخ ،بيروت١٩٩٠ص٤٨ .

١٣ - ديوان خليل حاوي دار العودة ، بيروت طبعة ثانية١٩٧٢ص٣٢٤-٣٢٧ عنوان المقطع«زخرف» .

١٤ - د .إحسان عباس«اتجاهات الشعر العربي المعاصر» الكويت١٩٧٨ص ٨٥ .

١٥ - إرنست كاسيرر ، فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة د .إحسان عباس ، بيروت ١٩٦١ص١٤٧-١٥١

١٦ - *W.Stace,Mysticism and Philosophy Lippincott Co.N.Y1960.PP110-111* .

١٧ - كمال اليازجي وانطون غطاس كرم ، أعلام الفلسفة العربية ، ط٣ ، بيروت١٩٦٨ ، ص٤٥٩ .

□ دكتور محمد زكي العشماوي ـ رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور محيي الدين صبحي على هذا التعقيب الوافي والمتسع لعالم القصيدة العربية المعاصرة في مضمونها وأيضاً في اتجاهاتها المختلفة ، والآن أرجو أن نستمع لتعليقات الإخوة الزملاء في الحدود المكفولة لنا بحيث نحافظ على الوقت ونلتزم به إن شاء الله .

□ دكتور هلال الشايجي □

من قراءتي لملخص البحث فقط أبدي بعض الملاحظات الصغيرة أولها :

إنني أحس أن للبحث بعداً قيمياً من خلال المقارنة بين مضامين الشعر الحديث أو المعاصر مثلاً وبين الشعر القديم فهذه المقارنة ، وجهت الباحث إلى ما نسميه التباس البحث بطبيعة قيمية وجعلته مثلاً يفاضل بين قديم وجديد ، وقضية المضامين هي قضية نسبية في الإطار المطروح على الشعر القديم ، والمطروح على الشعر الحديث ، فنجد الباحث مثلاً يقول إن هذا المضمون الذي طرقه الشعراء المحدثون لم يتطرق إليه الشعراء الأقدمون . ثم بعد ذلك ينتقل إلى مضمون آخر فيقول : إن هذا المضمون الذي طرقه الشعراء المحدثون تطرق إليه أو طرقه بعض الشعراء الأقدمين وإن هذا المضمون مثل المضمون الفلسفي طرقه بعض الشعراء الأقدمين بصورة أكبر من بعض المضامين الأخرى : فهذه القضايا قد أدت به إلى نوع من الإطلاق والتعميم .

هناك أيضاً ما نسميه بطبيعة أخرى في البحث هي التبريرية مثلاً ما الفرق بين قضية صلب المسيح حينما يطرقها المسلم مثلاً وبين قضية الله أيضا حين يتطرق اليها؟ فهذه قضية يمكن أن تحدد البحث أو تسير بالبحث وجهة خاضعة للرغبة أوخاضعة للتبريرية بصورة أو بأخرى في هذا الموضوع .

هناك أيضاً ناحية الإطلاق أنكر فيها أو على الأقل وجهته الى نوع من الإنكار تقريبا لقضايا الشعر القديم ، أو وجود مضامين في الشعر القديم . . .هذه طبيعة حضارية ، قد يتقدم الدين على الشعر ، وقد تتقدم وظيفة أخرى على الشعر ، وفي مرحلة أخرى مثل المرحلة الحديثة ، قد يتقدم الشعر .

□ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

في جمع كبير كهذا ، من الأساتذة الكبار والمختصين كنت أتوقع صراحة نقدية وأن تكون التعريفات والمصطلحات واضحة ،ولكن بدلاً من هذه الصراحة . لاحظنا نزوعاً إلى التعميمات .

بعض ما قاله الباحث الأستاذ رجاء النقاش يحتاج إلى وقفات طويلة فعلاً من ذلك أن الأسطورة دخلت في بنية القصيدة العربية وهذا زعم أرى أنه كبير وفضفاض .فمعظم الشعراء العرب الذين استخدموا الأسطورة استخدموها كزينة ولا أستثني من ذلك إلا «السياب» الذي دخلت الأسطورة في بنية بعض قصائده اللاحقة . أيضاً عن الاعترافات ،وتسجيل الضعف الإنساني نحن جميعاً نعلم أن معظم الشعراء العرب إلى الآن ينظرون إلى أنفسهم كأنصاف آلهة ،وبكل أسف إن قضية الاعترافات والدخول الى صميمية الضعف الإنساني ليست موجودة بهذ الشكل ولا بهذا التركيز . والنقطة الهامة الأخرى في تعقيب الدكتور محيي الدين صبحي هي أن الشعر لا يتطور إلا من داخله وتقاليده القومية والأغلبية تعرف أن معظم التجديد الذي دخل على الشعر في الخمسينات ، كان نتيجة للاحتكاك بالشعر الفرنسي ، والشعر الانكليزي ، وهذه من الوقائع المعروفة .آمل أن تكون في الندوات القادمة صراحة أكثر بتحديد المقولات .

□ دكتور منصور الحازمي □

تعقيباً على ما قاله الدكتور محيي الدين اللاذقاني الآن ، بأنه لابد أن تكون هناك صراحة في هذه الندوة والندوات القادمة . أقول :إن هذه الندوة هي من الندوات التكاملية ، لذلك لا نتوقع أن تكون هناك صراحة . لا سيما وان النقد التكاملي قد يرفض من بعض النقاد الجدد لأنه نقد لا ينبني على منهج واحد ،فربما كانت هذه التكاملية في الواقع رحمة أيضاً لبعض النقاد القدامى أو المترددين بين بَينَ .

يؤكد الباحث الأستاذ رجاء النقاش ، ويكرر أن هذه الدراسة هي بحث أولي في هذا الموضوع وقد وضح ذلك على الغلاف إذ قال إنه مشروع أولي لدراسة نقدية ، ولعل مثل هذا التأكيد والتوضيح يبلور أو يشفع للباحث بعض الأخطاء أو التقصير الذي يعترف به سلفاً ورغم اتساع الموضوع فقد استطاع الباحث أن يعرضه عرضاً جيداً ، وان يلملم أطرافه المتناثرة في ذكاء وسلاسة ويسر لكن العنوان الذي وضعه يحتاج إلى توضيح ، رغم أنه حاول أن يوضحه في أكثر من موضع وأن يؤكد أن المضمون لا يعني الموضوع ،بل هو أمر مختلف تماماً ، فالمضمون في رأيه أقرب إلى مفهوم البناء أو النسيج الفني للقصيدة أي الكيفية التي يصوغ بها الشاعر موضوعه ولكن الجوانب التي ساقها الباحث كأمثلة على تطور مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، تركز على الاختلاف بين القصيدة الحديثة والقصيدة التقليدية القديمة وكان الأصح أن يكون العنوان اختلاف المضمون بين القصيدة الجديدة والقصيدة العربية القديمة ، وذلك لاختلاف العصر واختلاف مفهوم الثقافة وغير ذلك من العوامل التي أدت إلى هذا التغير الجذري بين القديم

والجديد . هناك ملاحظة أخرى ،هي أن الباحث التزم بأن يكون بحثه ابتداء من سنة١٩٣٢ ، ولكنه أعطانا أمثلة كثيرة لشعر ماقبل ١٩٣٢ - وكنا نود أن يلتزم بهذا التحديد - وأن يكون تطور المضمون في القصيدة الحديثة هو تطور من سنة ١٩٣٢ ، إلى الوقت الحاضر . أخيراً أريد أن أسال الباحث عن مشروعية التفريق بين المضمون وبين الموضوع ، فأنا إلى الآن لا أعرف في الواقع المضمون ، هل هو الغرض؟ أوهو الموضوع؟ هل هو النسيج والبناء للقصيدة الحديثة؟ .

□ دكتور منيف موسى □

أولاً أود أن أؤيد الزميل الدكتور الحازمي بشأن تقديم بعض الشواهد إلى ما قبل سنة١٩٣٢ وأذكر هنا بمقدمة مهمة لديوان ضخم صدر في مصر ، واستغرقت طباعته سنة كاملة وهو :«الشفق الباكي» لأحمد زكي أبوشادي الذي حدد به فكراً ومضموناً ونظرية . المضمون أو الاتجاه الرومانسي العربي وفي رأيي -وقد أكون مخطئاً- أن الشعر الحديث هو شعر إيديولوجي سببه الأحداث والنكبات والحركات الاستقلالية التي اعتورت هذا الوطن ابتداء من كارثة فلسطين حتى ثورة٢٣يوليو ، ونكسة٦٧ ، والحصار المتواصل للجنوب اللبناني ، ونحن نعاني مثل غيرنا هذا الموقف . أما الرومانتية والرمزية ، فهما استعداد عربي أصيبتا بصاعق غربي ، ففجر هذه الطاقة العربية الوجدانية والرومانتية الرمزية وسبب ذلك الثقافات التي أشار إليها بعض الزملاء .ذلك أن الذين اتجهوا هذا الاتجاه هم من مدارس الثقافة الفرنسية كما عندنا في لبنان ، أو الثقافة الانكليزية كما في مصر مع جماعة الديوان فكان لهذه المدارس تأثيرها على شعرنا الحديث . وأظن أن شعرنا قديما وحديثاً لا يزال -وبصورة خاصة في الشعر الحديث- شعراً تجريبياً ذاك أن الشاعر الحديث هو متلق ، وغير مسهم في الحركة الشعرية العالمية . ومن حيث المضمون والحياة وتطور مضمون القصيدة ، إن عناوين دواوين الشعراء الحديثين دليل على المعاناة ، «مدينة بلا قلب» ، «الناس في بلادي» ، «البئر المهجورة» ، وقبلهم «القفص المهجور» . أما من حيث التجديد في فنية القصيدة العربية أظن أن ذلك بدأ بشكل ضئيل مع رزق الله حسون في كتابه «أشعر الشعراء» و«النفثات» وفي قصيدة النهائية مع نسيب عريضة وخليل وصديق شيبوب ومع محمد فريد أبوحديد وبلند الحيدري يقول إنه كان أسبق من «السياب» ونازك الملائكة إلى هذا التجديد .

□ دكتور عبدالله الغذامي □

لدي ملاحظة معلوماتية تاريخية حول ما قاله الدكتور محيي الدين صبحي ، عن بداية الشعر الحر ، وجعلها بدايتين ، أتفق معه في الثانية التي في عام١٩٤٨ ، حينما طرح «السياب»

تجربة شاعرية مكتملة الأدوات في انبثاقها وفي تأثيرها ، أما البداية الأولى فتعود في عصرنا هذا إلى تواريخ مبكرة جداً في القرن العشرين هناك شاعر اسمه «بسيم الذويب» نشر نصوصاً شعرية في العراق في عام ١٩١٩ في جريدة الحرية في بغداد ، ويبدو أنه كانت هناك موجة في بغداد في ذلك الوقت ، باتجاه تجربة جديدة عروضية هي مانسميها بالشعر الحر - إلى درجة أن إبراهيم عبدالقادر المازني حينما درَّس في بغداد في عام ١٩٢٤ ، كتب قصيدة من الشعر الحر ، متأثراً في جو بغداد في ذلك الوقت وحينما عاد إلى مصر نسي هذه التجربة . هذا فيما يتعلق بالقرن العشرين ، لكن لو ذهبنا بعيداً في أغوار تاريخنا . سنجد أن في الشعر الجاهلي أيضاً قصائد لا بد ان نقرأها على طريقة الشعر الحر وقصائد أخر لا بد ان نقرأها على طريقة الشعر المنثور ، لكن هذه ليست القضية القضية عن تاريخ حركة الشعر الحر عروضياً في هذا القرن ، ابتدأت فيما أعرف إلى مدى يعود إلى سنة ١٩١٩-١٩٢٤ ، وهناك نصوص مسجلة ومنشورة .

□ دكتور أحمد درويش □

الواقع أنني أشكر الباحث الأستاذ رجاء النقاش على بحثه الذي استطاع برشاقته المعهودة أن يقدم فيه شيئاً بين الصراحة الأكاديمية وبين الاستمتاع الثقافي الجماهيري ، ولكنني أظن أن البحث بالعنوان الذي اختاره ، والمنهج الذي عرضه ، لا بد أن يخاطر بالتعرض لبعض المآزق ، ومنها مأزقان رئيسيان : مأزق القيمة من حيث عرض مسألة الموضوع وأثره في القيمة التجديدية للشعر ، وهو ما يمكن أن يحمل معه مخاطرة أن فناً كالشعر يمكن أن يحمل قيمة معينة من خلال الموضوع الذي يطرحه ، وأظن أن الباحث يتفق معي في المقولة المشهورة لناقد فرنسي أن لوحة متوسطة الجودة لنابليون بونابوت ليست أفضل من لوحة جيدة لثعبان فأن يكون موضوع ما قد قفز على سطح الوجود الشعري أو اختفى ربما يوهم من خلال عنوان البحث أنه يمثل قيمة تطورية معينة ، ولكنني أعتقد أن المأزق الآخر هو مأزق المقارنة ، والتي ربما لم يكن بحاجة إليها ، هذه المقارنة بين فكرة موضوعات الشعر العربي المعاصر ، وفكرة الموضوعات التي كانت سائدة في الشعر القديم . هذه الفكرة لم تطرح من قبل في الشعر العربي . وربما فتحت على الموضوع باباً كان في غنى عنه . وهناك في النظرية الإثني عشرية التي طرحها لموضوعات يعتقد إنها جديدة تماما على الشعر العربي . مجالات لكثير من التساؤلات . من قال إن فكرة التراث الشعبي بمعناها العام جديدة . .؟ وهل إذا تحدث شاعر معاصر عن السندباد ولم يكن قد ورد عند أمرئ القيس يعد هذا جديداً؟ . . إن التراث الشعبي عند امرئ القيس كان أيضاً موجوداً . الشاعر الجاهلي الذي كان يتحدث عن الهامة وظلالها المخيفة ، الشاعر الذي يتحدث عن الغول

والشنفرى الأسدي له قصيدة كاملة يصف فيها صراعاً يذبح فيه الغول . وهو لم يكن موجوداً ، الشاعر الذي يتحدث عن سفين بن مالك الأسطوري الذي يملأ أبيات الشعر الجاهلي هو أيضاً موازٍ على طريقة عصره للشاعر الذي يتحدث عن السندباد وفتات الحياة اليومية ، ليس من الضروري أن يكون جديداً تماماً ، فالصور التفصيلية مثلاً لحمار الوحش في القصيدة الجاهلية ، والرحلة المؤرقة التي يتابع فيها الشاعر صورة يومية تمر على الصخور والآبار والمياه العميقة وغيرها ، هي من وجهة نظره صورة لفتات الحياة اليومية والصور التي تمتلئ بالملابس المزركشة أو العادات البسيطة ، هي أيضاً صور لحياة يومية ، ولا يختلف الأمر بالنسبة للنازع الديني ، وقد عجبت عندما قرأت أن القصة الدينية تعد شيئاً من الأشياء الحديثة ، وأين شعر الكميت وشعراء كثيرون وقفوا أنفسهم بطريقة أو بأخرى على معالجة التراث الديني على ما تصوروه ، وأين الشعر الصوفي أيضاً؟ أقول إن المقارنة هي التي أدخلت البحث في هذا المأزق ، ومعلوم أن موضوعاً ما في الأدب لا نصحو فجأة فنجده مثلما نجد الزهرة في حديقة منازلنا لكنه يتطور ويتداخل من جيل إلى جيل . ومن أجل هذا فالنظرية الإثني عشرية إذا أطلقت على الشعر الجديد ، على الأقل من ناحية المقارنة ، يمكن أن تثير بعض التساؤلات .

□ دكتور حسن فتح الباب □

هناك ملاحظتان : الأولى التداخل بين الشكل والبنية الفنية ، مع أن الشكل يختلف عن البنية الفنية ،ثم التداخل - أحياناً لا في كل النقاط - التداخل بين الشكل وبين البنية الفنية وبين الموضوع وبين المضمون . ثم إنه كان من الأفضل للباحث أن يضفي إلينا بمدخل عن الفارق بين الموضوع والمضمون . في ظني أن الموضوع هو الغرض كما كنا نعبر عنه ونحن نتعرض أو نبحث الشعر التقليدي ، الموضوعات هي الأغراض كما كنا نقول مدح وغزل وفخر ونسيب وبكاء على الأطلال . .الخ وهذا هو الموضوع الآن... أصبح الموضوع سياسياً ، الموضوع عاطفياً ، الموضوع يتعلق بالاجتماع . . .الخ أما المضمون فهو الأفكار والتأملات والمعاني التي ترد . وهنا المشكلة أن هناك تصورات مثلما قال الآن الدكتور أحمد درويش لكن الفرق هو التصور . التصور هو الذي يختلف والتناول أيضاً إذا التصور وهو ناحية ذهنية وتدخل فيها الناحية الوجدانية ، وهذا يختلف باختلاف العصور باختلاف التجديد الذي حدث . ثم التكنيك التقنية أو الأداء أو طريقة التناول هي التي تختلف أما المضمون فربما نجده من قبل بالإضافة إلى أن الموضوعات نجدها أيضاً حتى عند امرئ القيس فحينما نقول : الحياة اليومية ، ما معنى الحياة اليومية . .؟ الباحث استند إلى المقولة العظيمة لشيخ النقاد المرحوم الدكتور محمد مندور إنها «فتات الحياة» أي التفصيلات

الصغيرة نحن نجد هذه التفصيلات بدءاً من أمرئ القيس... «أرى بعر الأرام في عرصاتها»... وامتداداً إلى عصر ابن الرومي مثلاً بالعصر العباسي الأول ، ابن الرومي ، مولع بالتفصيلات ، نجد له قصيدة مشهورة في عذابات الرحيل ، كلها تفصيلات ، تفصيلات دقيقة جداً لدرجة أن النقاد كانوا يقولون إنه لا يترك بعده مجالا لقائل ، فلماذا لا نقول الواقعية؟... لماذا نقول الحياة اليومية فقط . نثر الحياة اليومية ، أوفتات الحياة اليومية ،هو اتجاه إلى الواقع بعد المدرسة الرومانسية التي كانت متغلبة والتي تنظر إلى الفرد باعتباره محور هذا العالم ، وقطبه الوحيد ، والتي تهوّن في الميتا فيزيقا ، ولكن التحول الذي حدث ، وبناء عليه قال مندور مقوله فتات الحياة الصغيرة هو الاتجاه إلى الواقع ، أن نتبصّر بالواقع ، ونعيه ثم نحلله هذا هو الفارق ، ثم لماذا لم يقل لنا الباحث عن التأثر بالأدب الغربي؟ نحن كنا في الخمسينات وحتى أوائل الستينات نهضم ونستوعب «بابلو»و«نيرودا» و«لوركا» و«إلوار»و«ناظم حكمت» كنا نحفظ أشعار هؤلاء ، وكنا نتأثر بهم في شعرنا كما يسمى في الأصل ،وكما قال الدكتور محيي الدين صبحي شعر الحماسة ثم تطور إلى الشعر الوطني ، ثم تطور إلى شعر المقاومة ، ولكن كان ساذجاً ففي المرحلة الأولى - في عصر الأمويين وعصر الإسلام من قبل ، ثم عصر العباسيين - كان ساذجاً ويتفق مع النظرة القاصرة في العصر ، إنما بعد تعقد هذه الحياة ، وبعد ما أصاب الإنسان من حضارة متسعة لايكاد الإنسان يعرف إلى أين تسير ، تطورت الأفكار والمعاني ثم الفلسفات الغربية نحن تأثرنا بها ، والباحث أشار اليها ولعله عرض لها عرضاً كاملاً وتحليلاً في الدراسة الموسعة التي كتبها من قبل .

□ دكتور ماهر حسن فهمي □

تحدث الدكتور محيي الدين صبحي معقباً ، ولكنه آثر أن يكتب بحثاً كاملاً جديداً دون أن يعرض للبحث الأصلي من قريب أو من بعيد . النقطة الثانية أثارها الباحث وهي تعريف المضمون والحقيقة أنه تعريف غير واضح وهوالكيفية التي عالج بها الشاعر موضوعه . هل هي معالجة رومانسية أو رمزية يعني من خلال استقراء الدراسات النقدية المضمون هو الموقف الفكري والموقف الفكري من الموضوع ، ولذلك يكون ما ذكره الباحث التعبير القصصي فهذه ظاهرة شكلية ولا صلة لها بالمضمون يعني القصة والمسرح والفنون التشكيلية وما إلى ذلك ثم التعبير القصصي أيضاً موجود عند الصعاليك وعند عمر وعند أبي النواس ، والحوار موجود عند صفي الدين الحلي وعند عمر......الخ . النقطة الثالثة الروح الانعطافية وقضية الجنس والصراحة هل هناك أكثر صراحة من أبونواس؟ حتى الديوان الذي طبع سنة«٥٠» للغزالي شطبت منه

الأبيات التي كانت موجودة في الطبعة الأولى طبعة ١٩٠٠ ، نحن الآن لا نسير إلى الأمام ، انما نتراجع ونخشى ما كنا نصرح به ، وأبو نواس في الحقيقة لاقبله ولابعده في الصراحة - فهل الروح الاعترافية وقضية الجنس والصراحة يقصد بها الباحث الكم أم الكيف ؟... لا أدري .

النقطة الأخيرة ، هناك وجهة نظر أريد أن أعرضها ، لعل من القضايا الهامة في تطور المضمون هي موقف الإنسان أو التعبير من الخارج أنتقل إلى التعبير للداخل ، الإنسان المهزوم ثم الإنسان القادر على التحدي ، ثم الإنسان الذي اختلطت في دنياه كثير من الأوراق وأصبحت بحاجة إلى فرز... الإنسان اليائس إلى الإنسان المغامر إلى الانسان الدائم الاحتجاج لتيار الحداثة .

□ دكتور محمد إبراهيم □

إن بحث الأستاذ النقاش من حيث الشكل يفتقد إلى مصداقية المصطلح العنوان فإذا أخذنا هذه الدراسة من زاوية المدرسة المضمونية أو المدرسة الاجتماعية ، فالمدرسة الاجتماعية لا تغفل الشكل ، ولا يمكن أن تقوم دراسة بأي حال من الأحوال دونما الاهتمام بالمضمون ،حتى المدرسة الواقعية - لاتغفل الشكل - ويبدو أن النقاد الواقعيين لم يتعلموا بعد من التجربة .

النقطة الثانية لو أخذنا هذه الدراسة من وجهة نظر تكاملية فلن نفلت أيضاً من مسألة أهمية الشكل تضافراً مع المضمون - كل العناصر التي وردت بالدراسة تؤكد هذا الفصل التعسفي .كنت أتوقع أن تأتي هذه العناصر لتوضح لي مدى الاستفادة من حيث الشكل ومن حيث البناء من هذه العناصر لأن معظم هذه العناصر إن أخذنا بمسألة المقاومة بين القصيدة القديمة والقصيدة الجديدة أو قصيدة الشعر الحر ، ولا مفر من هذا القياس فكل هذه العناصر مطروحة وموجودة ولكن الإشكال هو كيفية التوظيف الفني لهذه العناصر في القصيدة الجديدة قصيدة الشعر الحر .

□ رد الباحث الأستاذ رجاء النقاش □

أنا لا أستطيع أن أرد على كل الملاحظات الكثيرة والتي أعتقد أنها كلها مفيدة ، حتى مالا أوافق عليه فقد تحركت في ذهني أشياء وتحركت في الجلسة وحول الموضوع أشياء كثيرة وسألخص ملاحظاتي البسيطة : الملاحظة الأولى : أنا لست الذي اقترحت عنوان هذا البحث ، فعنوان هذه البحث طلب مني من المشرفين على الندوة ، فأنا لست صاحب هذا الموضوع ، إنما كنت أبحث موضوعاً طلب مني بحثه والاجتهاد فيه .

الملاحظة الثانية : إنني حاولت بصدق وإخلاص على مدى سطور البحث كلها أن أقول

شيئاً لا أتظاهر فيه ولا أدعيه ولا أحاول أن أكسب به إعجابكم إن هذ البحث هو مشروع أولي ، أي أنه مشروع مفتوح وكلمة مشروع معناها محاولة تقليب في موضوع شاق وصعب أجتهد فيه أنا برؤية يضيف إليها هذا الجمع الطيب المشارك في الندوة .إن موضوعاً كهذا يتطلب شخصاً يتفرغ له لكي يلم بكل التفاصيل الدقيقة ، وفي النهاية يقدم كتاباً كاملاً تنطبق عليه شروط البحث الكامل النهائي ، فأنا أول من يعلن أن بحثي متواضع وأن هذا البحث المتواضع أقدمه إلى عقول كبيرة ، وهذا المعنى في ذهني ، وكان مسنوداً بخلفية معينة هناك الكثير من الأمور لم أتعرض لها ولم أتطرق إليها لأنني كنت أعرف إلى أي جمهور أتكلم فليس من المعقول أن تبدأ من البدايات والبديهيات وأن نناقش كل صغيرة وكبيرة حتى نصل إلى شيء في هذا الموضوع .

أول ملاحظة حول ما طرحه الدكتور محيي الدين صبحي حول موضوع بداية الشعر الجديد ، وقد أعجبني تعليق الدكتور الغذامي : فنحن نأخذ موضوع بداية الشعر الحر بأقوال متواترة تتردد بين الحين والحين ولكن البحث الدقيق في بداية الشعر الحر لم يطرح طرحاً كاملاً وهو طرح أصبح الآن ضرورياً .فلم تعد حركة الشعر الجديد حركة في بدايتها وفي مطالعها ،ولكنها الآن حركة كبيرة ضخمة ملأت الساحة العربية لأكثر من ثلاثين إلى أربعين سنة . وقد آن الأوان للبحث في هذا الموضوع للوصول إلى أن الذين طمحوا إلى التغيير في القصيدة العربية وطرحوا فكرة الشعر الجديد ، أو القصيدة الجديدة ، سبقوا بكثير نازك الملائكة والسياب وكل الجيل الجديد ، مثلاً «باكثير» عمل في الثلاثينات أو الأربعينات محاولة كاملة في مسرحيته التي ترجمها «روميو وجولييت» محمد فريد أبو حديد سنة١٩١٨ ، أخرج عملاً شعرياً كاملاً سماه «الشعر المرسل» وهو ليس الشعر الحر طبعاً ولكن محاولته كانت بداية وخطوة إلى الأمام . خليل شيبوب في مجلة أبوللو سنة١٩٣٣ ، نشر قصيدة نسميها من «الشعر المطلق» قامت على قواعد الشعر الجديد والنماذج التي أشار اليها الدكتور الغذامي : هي بالنسبة لي إضافة جديدة وأرجو أن يكون هذا الموضوع موضوع اهتمام الباحثين لحسمه ولإضاءته ولمعرفة المقدمات الصحيحة لظهور حركة الشعر الجديد ، لأنه لا شيء يخرج من فراغ إطلاقاً ولا يوجد أحد يجلس ويفكر بأن يخرج على الناس بحركة أدبية جديدة . وتاريخنا الأدبي يثبت أنه دائما توجد مقدمات لكل حركة أدبية فهذه الملاحظة أرى أنها ضرورية لأنها تنبهنا كلنا إلى أن هناك حاجة ملحة لكتاب يسد النقص في المكتبة العربية النقدية كتاب تاريخي مدقق في هذا الموضوع .

بعض ما أثير تعرضت له في الجزء الأول من البحث ، وهو أكثر من نصف البحث ويبدو أن الذين علقوا ، لم يقرأوا البحث الاصلي . أما بالنسبة للفرق بين المضمون والموضوع فقد

تكلمت فيه بشكل مفصل وأما لماذا اخترت سنة١٩٣٢ ، وتكلمت عنها بشكل مفصل ولماذا عدت ببعض الأسماء إلى ما قبل ذلك فأيضاً أشرت إليه ، لأنني عندما أتكلم عن مطران مثلاً والعقاد فلأنهما استمرا بعد ١٩٣٢ ، وقد بينت لماذا أنا ألجأ إلى هؤلاء الناس... مطران كان رئيساً لجمعية أبوللو بعد وفاة شوقي أي أنه منذ عام١٩٣٢ ، وبعده كان له دوره البارز في الحركة الشعرية العربية ومطران توفي في أواخر الأربعينات والعقاد كان يصدر دواوينه الشعرية العربية حتى الستينات وأظن أن ديوان «عابر سبيل» الذي أشرت إليه في البحث كان في الأربعينات أصلاً أي بعد التاريخ الذي حددته أنا وهو ١٩٣٢ .

أما بالنسبة لموضوع لفظ الجلالة«الله»فأنا لا أنكر من الناحية الدينية أنني لست مسؤولاً عن دين الناس وأنا تكلمت وقلت وركزت على معنى معين وهو أنني أرفض هذه الحكاية رفضاً خروقياً فانا لا أحب تلك الحكاية وقد يخالفني فيها من يمارسون استخدام لفظ الجلالة . . بهذه الطريقة ويمكن أن تجد تفسيرات كثيرة جداً في الشعر لمن يستخدم هذه الطريقة لهذا الموضوع لأنه نوع من التمرد ونوع من الإحساس بالغربة ونوع من الإحساس باليتم في هذا العالم الصعب لكنني أحببت أن أسجل هذه الظاهرة لأنني لاحظت أنها منتشرة جداً وخاصة عند الشعراء الشباب فأنا أجد كثيراً جداً من الشعراء الشباب أول ابتدائه يتخبط في هذا الموضوع وكأنه يريد أن أن يثبت أنه أكبر من كل شيء في هذا الوجود أنا أرفض ذوقياً هذا الموضوع وأنا لست بخائف من أحد ولم أكن أتكلم طلباً لإعجاب أحد وإنما هي ملاحظة موجعة بالنسبة لي أتمنى أن أجد من يتقبلها وخاصة من الشعراء الذين يتجهون هذا لأتجاه .

موضوع الصلب أنا لم أبرره إطلاقاً فمن قال إنني بررته أنا لم أبرره لادينياً ولا غيره أنا أتكلم بالفن وأتكلم في الأدب موضوع الصلب ظاهرة فظيعة وموجودة بشكل ملفت للنظر في شعر الأجيال الجديدة وأي تجاهل له يكون تجاهلا لظاهرة موجودة وملموسة في هذا الشعر الجديد... موضوع الصلب موضوع إنساني جداً موضوع مبني كقصة مبني بطريقة يمكن أن تجعله قريباً من وجدان الفنان وقد شاع في الحركة الشعرية الجديدة بشكل كبير فأنا أسجل ولا أبرر . أما حكاية تخلص الشعراء من شعرهم «الليثي والنديم» فأقول إن هذه كانت الرغبة في أن يكون لدينا شعر جديد آخر والإثنان كانا من الأمانة بحيث أنهما وجدا أن كل الشعر الذي كان موجوداً في عصرهما أوقبلهما وهو عصر ما يمكن أن نسميه بالصناعة الشعرية كانت القصيدة فيه مليئة بالبديع والتشبيهات والأشياء المعقدة غاية التعقيد وأشياء غريبة جداً لا مجال لذكرها الآن لكن الذي يعود إلى الشعر في تلك الفترة ميراثنا منذ عصر المماليك وعصر العثمانيين يجد أن الشعر

كان قد وصل الى درجة مزرية من الانفصال عن الناس والانفصال عن الوجدان الإنساني - والانفصال عن أدنى درجة من درجات الفن - فهؤلاء الناس قد شعروا بأفكارهم ومواقفهم وأحسوا أن هناك شيئاً جديداً ظهر ، وأن القديم عليه أن يمضي - وأن شعرهم بما أنه ينتمي إلى هذا القديم فليسوا بحاجة إليه .

موضوع الأسطورة عند السياب ، وعند الشعر الجديد ، فأنا أرى موضوع الأسطورة هذا قد تغلغل تغلغلاً كبيراً في صلب المضمون الشعري للشعر الجديد هناك شعراء يسمونهم الشعراء التموزيين أسطورة تموز «وأسطورة فينيق» وما إلى ذلك قد دخلت في صلب هذا الشعر وهذا بحث طويل ومعقد لكن الاسطورة قد دخلت في مجال الشعر الحديث وفي مجال تطور مضمونه دخولاً قوياً وأنا يدهشني أن يكون ذلك ملحوظاً حتى لو كان هناك من سبق وتعرض لمثل هذه الموضوعات في بيت أو بيتين أو إشارة أو إشارتين هذه داخلة في صلب التكوين الأساسي للشعر العربي الجديد . نقطة أخرى... إن البحث عنوانه «تطور المضمون في الشعر العربي الحديث» ، وكل الملاحظات التي قلتها أنا والتي سماها البعض باسم الإثني عشرية ، طبعاً هذا تلميح ذكي وجميل ، ولكنني لا أوافق عليه ، وأستأذنه في أن أرفضه ، فالمضمون الشعري للقصيدة العربية الحديثة متطور ومتقدم أضاف إضافة جديدة إلى الشعر العربي ، فعندما نقول إنه أضاف إضافة جديدة فليس معنى هذا إنه قد نفى ما سبقه أو أنه جاء من فراغ ، قد تكون هناك بذور لمثل هذه التطورات وبالتأكيد هناك بذور وأنا من أشد المؤمنين بأن كل تطور في الحركة الشعرية أو الأدبية على وجه الخصوص هو نابع من حركة سابقة عليها . ومن تراث أصيل يعطي للشاعر قوته ومناخه الصحيح لكي يتقدم ، وأي واحد منفصل عن هذا التراث في تقديري لا يستطيع أن يتقدم أو يتطور . وعندما أقول أنا أن الحياة اليومية أصبحت مصدراً من مصادر الشعر . ويأتي الدكتور ماهر حسن فهمي . ويقول لا إن هناك شعراً قديماً كانت فيه الحياة اليومية وما إلى ذلك . الحياة اليومية ياسيدي نبع منها شعر كثير جداً ، وبالغ الأهمية في الحركة الشعرية الجديدة - وهذا الشعر الذي نبع من الحالة اليومية أو من العناصر الأخرى التي أشرت إليها شعر مهم ، وشعر في جملته لم يكن يلتفت إليه الشاعر العربي القديم إلا في حدود ضيقة ومحدودة جداً ، ولكي نرى أن وجهة نظر الدكتور ماهر حسن فهمي لم يكن لها أي مبرر عندما يقول إن الحوار كان موجوداً في القصيدة العربية القديمة ، فهل كان موجوداً في القصيدة العربية القديمة المسرحية الشعرية . .؟ هذه دخلت حديثاً كم من المضمون أصبح الشاعر يقف لا يدافع عن وجهة نظر بل أصبح يدافع عن وجهتي نظر متعارضتين يكتب وجهة نظر تعبر عن نفسها بشعر

قوي وقد تكون هي وجهة نظر الشاعر ، ووجهة النظر المعارضة التي تعبر عن نفسها أيضاً بشعر قوي - أي أننا عندما نقول إن الفنون الحديثة قد أثرت في المضمون ، مضمون القصيدة العربية الجديدة فهل هذا يعني أنه كان هناك حوار...؟ كلا هناك اختلاف واختلاف واضح وعلينا أن نكون متفقين حوله إلى حد كبير .

□ رد المعقب الدكتور محيي الدين صبحي □

أولاً في المنهج ملاحظة أساسية رداً على من قال إنني تجاهلت البحث الأصلي ، وبالعكس أنا قلت ومنذ أن قرأت هذا البحث وجدت أنني أتفق معه بكل شيء ووجدت أيضا أن هذا البحث كما قال صاحبه بتواضع ولطف إنه لا يمكن يحيط بكل مظاهر التجديد وتطور المضمون إذا بدلاً من المماحكة معه وليس هناك أي شيء أختلف معه فيه - بل أنا متفق معه بمعظم الملاحظات - وليس بمقدوري أن أنكر : لا الحياة اليومية ، ولا الأسطورة ولا الدين فأتعرض للنواحي التي أجبره حجم الموضوع أن يقتصر عليها وللنواحي التي يتطرق هو إليها هذا كل ما في الأمر مع تقديري الشديد ، وأردت أيضاً التعاون أي أن يكون البحثان متكاملين وأظن لو أن أحدكم وضع البحثين وقرأهما معاً فسيجد هذا التكامل والتواصل بين ناقدين ، هذا من حيث المنهج ، أما بالنسبة لبعض الملاحظات المثارة فبالصدفة منذ سنتين كنت أعد كتاباً عن الدين والشعر في النقد العربي فوجدت كل النقاد العرب منذ عمر بن الخطاب وابن عباس «إذا عددناهما نقاداً» إلى ابن قتيبة والجرجاني يفصلون فصلاً تاماً بين الدين والشعر فالقاضي «علي ابن عبدالعزيز الجرجاني المتوفى سنة ٣٩٢ ، يقول في الصفحة ٥٢ من كتاب «الوساطة» : «الدين بمعزل عن الشعر والأمران متباينان» ، والقاضي الجرجاني كان قاضي القضاة وزعيم المعتزلة ويعرف بالدين أكثر منا كلنا . الوحيد الذي خلط بينهما هو «الباقلاني» في دلائل الإعجاز» لأنه ارتكب حماقة أن يقارن بين معلقة أمرئ القيس وبين القرآن وهذا شيء لا يجوز إطلاقاً لأن الخطاب الديني هو غير الخطاب الشعري . هذا من ناحية... الناحية الثانية : أن موقف الباحث الأستاذ النقاش من هذه المسألة موقف سليم إذ قال إنه يتأفف ويتأذى من الإلحاد .

«إليوت» بالحرف يقول ويتساءل -له مقال يعالج علاقة الدين بالشعر- يقول إنني أتساءل إن كانت قصيدة ملحدة لا تعجز عن التواصل مع قارئ مؤمن ، بمعنى قصيدة جيدة من كل النواحي فالقارئ ، إذا كانت القصيدة ملحدة فإنه يرفضها هو لا يرفض جماليتها - ولايسقطها ، لكنه لايريدها... هذا موقف نقدي... هذا موقف الناقد - لاموقف رجل الدين ولا موقف رجل الأخلاق والأستاذ رجاء النقاش قد اتخذ موقف الناقد... أنا أرفض هذا الشيء ولكني لا أسقطه شعرياً .

بالنسبة للاحتكاك بالثقافات الأجنبية طرحت قصة عجيبة ، وهي أن كل الشعراء المحدثين ، وخصوصاً الشعراء الرواد مثقفين ثقافة انكليزية أو فرنسية إذاً... هل يجب على الشاعر العربي أن لايقرأ سوى «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» حتى يكون شعره عربياً؟...كيف يكون الشعر عربياً ومتشا قفا بثقافات أجنبية أخرى؟... يكون الشعر عربيا رغم كل التقنيات الأجنبية المستوردة ويندرج في إطار الشعر العربي ، حين تتغلب العناصر المحلية والتراثية . بحيث أنك حين تقرأ النص تعرف إنه لشاعر عربي سواء كنت هندياً أو إنكليزيا أو أمريكياً ، أو أي شيء أخر...

البياتي اتخذ تقنية القناع ، وتقنية القناع مأخوذة عن «ليتس» وقبله شاعر انكليزي واحد فقط استخدمها وتقنية القناع هي وسيلة لإخفاء الذاتية ، ذاتية الشاعر ، لأنه حينما أسرف الرومانتيكيون بإحلال الذات في القصيدة جاء الرد عليهم باستبعاد الذات عن القصيدة عن طريق القناع أي أن يتقمص شخصية الحلاج مثلا ، وينطق بلسانه ،هذا هو القناع . القصيدة نظمها شاعر عربي ، عن موقف عربي ، عن الحلاج أو غيره وفكرة القناع مأخوذة عن شاعر انكليزي فلا مجال للقول بان الشعر العربي الحديث غريب ، وإلا فإننا سنقع بأصوليه مقيتة وغير علمية . الشيء الثاني قصة بدايات الشعر الحر ، فأنا عن عمد فصلت بين التلاعب بالعروض وقلت إن الشعراء منذ ألف عام يتلاعبون بالعروض وبين القصيدة الحديثة بمضمونها الذي عرضه الباحث فالقضية ليست إصلاح العروض أو تغييره القضية تغيير التقنيات والرؤية للعالم . وأخيراً لمن قال بالفصل التعسفي بين الشكل والمضمون كل النقاد وكلكم جميعاً حين تكتبون عن الشعر تضطرون إلى فصل الشكل عن المضمون... وبعد ذلك يحاول الناقد أن يرأب الصدع هذه أدوات إجرائية لابد منها منذ أرسطو إلى اليوم ، وهذه طبيعة النقد .

□ دكتور محمد زكي العشماوي - رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور محيي الدين صبحي على كلمته وأود في النهاية أن أتقدم بالشكر الخالص للأستاذين الجليلين رجاء النقاش ومحيي الدين صبحي على هذا الجهد الضخم الكبير والمفيد حقيقة ، والذي استفدنا منه هذه الليلة كما أشكر لحضراتكم حسن الاستماع والصبر الطويل علينا ،وقد أطلنا بالفعل وأجهدناكم إجهاداً كبيراً فمعذرة ولكن يشفع لنا ما تلقيناه هذه الليلة من المعلومات الكثيرة والفائدة الجلبلة من وراء هذه الندوة . كما أود في ختام كلمتي أن أقدم الشكر أيضاً جليلاً لإعجابي الشديد حقيقة بهؤلاء الذين أشرفوا على هذه الندوة العلمية وأعدوا لها لأنهم بذلوا مجهوداً ضخماً ومشرفاً للغاية ولا بد أن أسجل لهم هذا الفضل .

«علاقــة القصيدة العربيــة المعاصرة بالفنــون الأخرى»



الجلسة السادسة برئاسة الأستاذ عبدالعزيز السريع



□ **الأستاذ عبد العزيز السريع ــ رئيس الجلسة** □

أعتذر لكم عن زميلي الدكتور علي عقلة عرسان ، الذي كان مكلفا برئاسة هذه الجلسة ونظرا لضرورة حضوره اجتماعات الاتحاد العام للأدباء العرب في عمّان فقد طلب إعفاءه من رئاسة الجلسة ، ووجدتني مضطرا لتولي هذه المهمة ، فاعذروا لي تقصيري إن قصرت .

موضوع هذه الجلسة : « علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى » والباحث في هذا الموضوع هو الشاعر والكاتب المسرحي والناقد والمترجم اللبناني الأستاذ بول شاؤول . له ست مجموعات شعرية وله أيضاً المسرح العربي الحديث ، وقصيدة النثر ، وعلامات من الثقافة الغربية وهذه كتب ومؤلفات متفرقة وله أيضاً عدد كبير من المقالات والدراسات في الشعر والمسرح والفن أما مسرحياته فقد تعددت أيضاً منها : المتمردة ، شكوى بدوي ينتحر ، مسرحية عربية ، مسرحية النظارات ، وغيرها وله من المترجمات : كتاب الشعر الفرنسي الحديث ، ومختارات من الشعر العالمي ، و ٨٠٠ قصيدة حب من العالم ، ونهاية اللعبة ، وفي انتظار غودو ، وبيكيت ، وله أيضاً مجموعة من الأعمال التليفزيونية والسينمائية منها : حوار فيلم «بيروت يا بيروت» .

يسعدني أن أقدم صديقي الأستاذ بول شاؤول لكم ، وأن أنبه إلى ضرورة الالتزام بالوقت وشكراً . . .

□ الأستاذ بــول شــاؤول □*

من الصعب محاولة تحديد العلاقة بين القصيدة العربية الحديثة «أو غير الحديثة» ، وبين الفنون الأخرى ، كالرسم ، والنحت ، والموسيقى ، والغناء ، والمسرح ، والخطبة ، والرواية ، والقصة . . من دون محاولة إيجاد نقاط الالتقاء والافتراق بين الشعر ، وبين القصيدة . من هذا التمايز المرتبط بطبيعة ولغة كل منهما ، يمكن أن نتقدم إلى موضوعنا الراهن .

إن هذا التمايز ، اشتغل على درسه كثير من النقاد والشعراء والفنانين كسوزان برنار ، في كتابها الشهير «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه» ، والشاعر الباحث أوكتافيو باث في كتابه «القوس والقيثارة» ، والناقد الفرنسي جان جورج في كتابه «الشعر» ، ورولان بارت في دراسته «الشعر والدراما» ، ودنيس روش في دراسته «الشعر . لماذا؟» . .

ولا يزال يستغرب البعض ، عندنا محاولة التمييز هذه ، للالتباس التاريخي القائم بين القصيدة وبين «الشعرية» ، وبين الشعر . باعتبار أن القصيدة هي شعر ، وأن كل شعر هو قصيدة . أي ربط مفهوم الشعر بالقصيدة دون سواها . فالمتنبي شاعر ، إذاً فهو يصوغ قصيدة . وأن أشعاره هي قصائد . وكذلك بالنسبة إلى لبيد في الجاهلية ، أو عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي ، وأبي نواس في العصر العباسي ، وأحمد شوقي والأخطل الصغير وسعيد عقل وبدوي الجبل ، والجواهري ، وإلياس أبي شبكة ، ونزار قباني ، والسياب ، والبياتي ، وأنسي الحاج ، وشوقي أبي شقرا ، وعبدالصبور . . . في الزمن المعاصر . بمعنى آخر ينظر إلى الشعر ، بداهة ، على أنه قصيدة ، وإلى الشاعر أي شاعر ، على أنه صانع أو ناظم أو كانت قصائده تجاوزا للفروقات القائمة بين الاثنين ، أكان في مستوى الطبيعة ، أم في مستوى البنية ، أو اللغة ، وإن كانت هذه الفروقات تبدو دقيقة جداً ، وخاصة جداً ، ونسبية جداً ، فهناك مثلاً «شعر بلا قصائد» ، وفي المقابل «قصائد بلا شعر» .

فالشعر عام . ويمكن أن يكون أي شيء (نسبياً) ، ويمكن أن يكون في أي شيء (نسبياً أيضاً) ، ارتباطاً «بالشعرية» الموجودة في الأشياء ، وفي الأشخاص ، وفي المناظر ، وفي الطبيعة ، وفي اللغة ، وفي الفنون ، وفي اللوحات ، وفي الأغاني ، وفي الحالات ، وفي الداخل ، وفي الخارج ، وفي المشاهد الطبيعية ، والأشخاص ، والأحداث ، ويمكن أن تكون شعرية : إنها شعر لكن من دون أن تكون قصائد[1] . يقال مثلاً عن موقف فلان السياسي إنه «موقف شعري» ، وعن الشجرة الجميلة إنها «شعرية» وعن حالة إنسانية إنها حالة «شعرية» ، وعن كلام يومي إنه «كلام شعري» ، وعن وجه امرأة إنه «شعر» ، أو الكلام ذاته عن «جبل» أو «غروب» .

---

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

فالشعر من خلال الشعرية موجود في الطبيعة ، وفي الكون ، وفي الأشياء ، وفي الألوان ، خصوصاً عندما يرتبط بالشعور ، وبالإحساس ، أو بالتميز ، ومن هذه الشعرية قد تتخذ هذه الأشياء معانيها أو دلالاتها ، أو قوتها . بمعنى آخر «العالم ليس أعمى» ، ولايبقى على هشاشته ، أو في حياديته (إن صحت العبارة) ، عندما تمسه العلاقة الإنسانية ، الحاسة الإنسانية . الحالة الإنسانية ، سواء أكانت ذاتية ، فردية ، أم جماعية . فاللون الأحمر مثلاً له معنى قد يعني الدم . وقد يعني الحرارة . وقد يعني الموت . واللون الأسود قد يعني الحزن ، أو الحداد ، أو الخوف . والأصفر قد يعني المرض . . لكن اللون الأحمر المتدفق من جسد جريح يختلف عن اللون الأحمر الموجود في زهرة ، أو اللامع عند الغسق ، أو الشفق . لكن كلها ، أي في جميع حالاتها قد تكون شعرية ، ارتباطاً بذاكرة معبأة ، أو بحالة معينة ، أو بطريقة تعبير أو بموقف ، أو برؤيا ، أو برؤية . فليس هناك مكان . ويمكن أن يغيب عنه الشعر . كأن العالم حالة شعرية أو تنتظر دائماً أن تعطي دلالة نسبية (قد يصبح جماعياً) ، أو شعراً قد يكون قصة ، أو قصيدة ، أو لوحة ، أو قطعة موسيقية ، أو رقصة أو مسرحية ، أو أي شكل من أشكال التعبير .

اعتبر أرسطو «أن الرسم ، والنحت ، والموسيقى ، والرقص ، هي أشكال شعرية» . واعتبر كثيرون ، أن الشعرية (المادة غير المشكلة للشعر ، أو للقصيدة) ، ويمكن أن تكون مبثوثة في كل الفنون والتعابير والأجناس الأدبية وغير الأدبية ، حتى بعض النصوص النثرية الجافة ذات اللغة المختلفة والعلمية . ويمكن أن نجد الشعر في الرواية . والأمثلة لاتحصى : عند دوستويفسكي مقاطع شعرية كاملة في «الأخوة كارامازوف» ، أو «الجريمة والعقاب» ، وعند تولستوي خصوصاً في رواية «الحرب والسلم» ، وتحديداً عندما يصف تقهقر الجيش الفرنسي في روسيا ، وعند غوغول في «النفوس الميتة» ، وعند باسترناك في «الدكتور زيفاكو» ، وفرانسوا مورياك في «تريز ديكيرو» ، وبيكيت في «مولوي» ، وماركيز في «مئة عام من العزلة» ، وبيارجان جوف في «بولينا ١٨٨٠» ، وجول سوبر فيال في «سارق الأطفال» ، وفركور في «صمت البحر» ، وجميس جويس في «عوليس» ، وفرانسوا مورونا في «مناخات» ، وأندريه جيد في «الباب الضيق» . وعند لوكليزيو ، ودوس باسوس ، وبروست ، وسيليني وصولاً إلى جبران خليل جبران في «الأجنحة المتكسرة» ، ونجيب محفوظ خصوصاً في «ثرثرة فوق النيل» ، ويونس حبشي الأشقر في «المظلة والملك» ، وتوفيق يوسف عواد في «الرغيف» أو «قميص الصوف» ، وإلياس خوري في «غاندي الصغير» ، وحنا مينه ومحمد برادة ، وجمال الغيطاني ، وإدوار خراط ، وإبراهيم أصلان ، فلدي كل الذين ذكرنا شعر في رواياتهم . . . مقاطع شعرية

خالصة . . . أو شخصيات أو مواقف شعرية .

وفي المسرح ، أيضاً ، نجد مناخات أو مقاطع ، أو شخصيات ، أو حوارات ، أو سينوغرافيا ، أو مشاهد شعرية ، فلدى سوفوكل ، ويوريبيديس ، وشكسبير ، وراسين ، ولوركا وسترندبرج وتشيكوف وأرابال ، وجورج شحادة ، وبيكيت ، ويونسكو ، وحتى سارتر في «الذباب» ، وجان جينيه ، وبول كلوديل ، وجان جيرودو ، وجان أنوي ، وبيتر هاندكه ، ومارغريت دوراس ، وأحمد شوقي ، وسعيد عقل ، ويوسف إدريس ، ومحفوظ عبدالرحمن ، وسعد الله ونوس ، وعبدالعزيز السريّع ، وأنطوان معلوف . . . ومحمد إدريس ، وفاضل الجعايبي ، وفاضل الجزيري ، وسمير العيادي ، وريمون جبارة (في نصوصه) ، ومنير أبو دبس ، فبعض هؤلاء أظهروا شعرية في المسرح الذي كتبوه أكثر مما أظهروا شعرية في القصائد التي وضعها بعضهم . مثلاً لبيكيت ديوان شعري ، (ترجمنا بعضه إلى العربية) ، ليس فيه القوة الشعرية المتمثلة باللغة ، وبالحالات ، وبالشخصيات التي نجدها مثلاً في «نهاية اللعبة» ، أو «الشريط الأخير» ، أو الأيام الجميلة» ، وعلينا أن نبحث عن شعرية أرابال مثلاً في مسرحياته لافي قصائده ، وأهم شعر سعيد عقل في مسرحيتيه «قدموس» و«بنت يفتاح» ، حتى شكسبير ، شعره العظيم في مسرحه وليس في «سوناتاته» . . .

والشعرية في المسرح لاتقتصر على الكتابة ، وإنما أيضاً على مجمل العناصر الأخرى : الإخراجية ، السينوغرافية ، والمشهدية . الإضاءة يمكن أن تكون شعرية . الديكور يمكن أن يكون «شعرياً» . الأزياء . . . الحركة السينوغرافية ككل ، والحركة الكوريغرافية . في «صانع الأحلام» لريمون جبارة مشاهد ومواقف شعرية توحي بأحاسيس وبمشاعر في مسرحية إسماعيل باشا . . وإدريس تكون اللعبة الكيميائية اللونية – الشكلية – الفضائية حركة شعرية خالصة . في «العتب على البحر» ليعقوب الشدراوي ايقاعات شهرية «مؤثرة» في الداخل . أي شعرية . في «خيوط من فضة» لجواد الأسدي تعبيرية تتصل بالشعر (ولا أتكلم هنا عن النص) . وفي «الملك لير» لصلاح القصب بلاستيكية حية تدرك الشعر . وفي «الحلبة» لفؤاد نعيم لحظات أدائية ومشهدية عالية تفجر شعرية نافذة . وفي «بودرياه» لمحمد الرميحي شفافية مرئية ، وفي «الشهداء يعودون» لزياني الشريف ، يصل الشعر ضمن الجمالية الصوتية – الحركية – السينوغرافية إلى عمق الدرامية الشعرية .

وفي «مذكرات دينا صور» لتوفيق الجبالي تتبدى الشعرية في هذه الحركة غير المألوفة والإيقاع الداخلي ، على الخشبة ، وفي «ألف حكاية وحكاية» للطيب الصديقي مناخات شعرية

تتصل بذلك المزيج المتعدد الجماليات في الأداء ، - الفضاء المسرحي - الغناء - الأزياء - التي تكون دينامية مشهدية تدرك الشعرية الخالصة . . . وهناك عشرات الأمثلة المتصلة بشعرية العناصر المسرحية البصرية ، والسمعية والأدائية . . ليس المجال هنا لتناولها أو لتعدادها .

ونجد في الشرائط السينمائية ، الروائية منها والتوثيقية ، شعراً في مختلف المستويات الدرامية ، والتقنية ، والصورية ، والتركيب المشهدي ، وتركيب الحوار ، والشخصيات ، والدلالات الخاصة والعامة ، والأمثلة كثيرة كثيرة تبدأ من الواقعية إلى التعبيرية إلى السوريالية إلى الميلودرامية ، إلى الكوميدية . . .

ففي العديد من أفلام شابلن واورسون ويلز وجوزف لوزي وإيليا كازان وتروفو وأزنشاتين ولويس بونويل وسرجيوليوني (حتى في أفلامه العنيفة عن رعاة البقر) - وبولانسكي ، وفلليني ، وانطونيولي وحتى روسي (في واقعيته الحادة) وبازوليني . . . مسحات شعرية تحرك الدواخل بإيحاءاتها وجمالياتها ولغتها .

فعين الكاميرا عند الكبار عين شعرية بالدرجة الأولى عين تقارب الأشياء والزمن والناس والأحداث والمواقف مقاربة مختلفة ، تثير الأسئلة ، وتحرك المخيلة ، وتهز المشاعر ، وكلها مواصفات شعرية .

وفي الخطبة التي تعتمد التوجه المزدوج إلى الحواس والعقل والمخيلة وبلغة حارة أحياناً كثيرة ، عناصر شعرية ، وهذا مانجده مثلاً في خطب الإمام علي ، والحجاج بن يوسف وزياد بن أبيه .

وإذا شئنا أن نتوسع أكثر ، شملنا أشكال التعبير الأخرى من فن تشكيلي إلى نحت ، إلى غناء ، إلى موسيقى ، إلى أوبرا ، إلى باليه ، إلى فولكور ، إلى معماريات ، إلى آثار ، إلى تحف . . . فهي كلها تتضمن ، ومن خلال شروطها الإبداعية نفسها ، شعرية تختلف من فن إلى فن ، حسب لغته ، وهواجسه .

لكن إذا كانت الطبيعة ، الحية ، والجامدة ، والعالم والأشياء ، تكتنز ، كما قلنا «شعريتها» ، وإذا كانت الفنون وأشكال التعبير ، تكتنز مثل هذه الشعرية فإن هذه الشعرية التي تتمظهر ، أو تحس ، أو تمس ، أو ترى ، أو تحرك المخيلة ، والشعور ، والانفعالات ، تبقى مادة أولية هشة ، مشتركة لدى الجميع . وأبعد من الفروقات التي تفصل الفنون عن بعضها ؛ اللوحة عن النشيد ، السمفونية عن التراجيديا ، الرواية عن القصيدة ، إذ يوجد في كل منها عنصر إبداعي

يجعلها تنمو في العالم ذاته : لوحة ، سمفونية ، رقصة ، منحوتة ، ومن ضمن الطريقة التي تصاغ كل منها ، تبدو «قصائد» ؛ فاللوحة قصيدة . والسمفونية قصيدة . والمنحوتة قصيدة . والرقصة قصيدة ، لكن قصيدة غير مصنوعة من الكلمات . الأولى باللون والخط والمادة ، والثانية بالموسيقى ، والثالثة بالحجر ، أو بالمعدن ، أو الخشب . . . والرابعة بحركة الجسد . . . فالفنانون ، والموسيقيون ، والمعماريون ، لايستعملون ، كمواد تأليف ، عناصر تختلف جذرياً عن التي يستعملها الشاعر . لغاتها تختلف . «لكنها لغة في النهاية . .»[٤] لغة مختلفة تتشكل في بنية ما . في بنية لها مواصفاتها ، و«أسرارها» ، وتقنياتها الخاصة بها . أي تخضع لعملية تحويل في مادتها الأولى . تنخرط ، أو تذوب في مصير آخر ، في لغة أخرى . فالإنسان أياً كانت مهنته ، فناناً كان أو حتى مجرد مهني ، فإنه يغير المادة الأولى : الألوان ، الأصوات ، الحجارة ، المعادن ، الكلمات . هذه العملية المغيرة تكمن في أن هذه المواد تغادر عالم الطبيعة الأعمى لتدخل في عالم آخر ، لتصبح شكلاً آخر ، عملاً آخر ، نتاجاً آخر . تغادر طبيعتها الأولى و«تكون شيئاً آخر»[٥] . فالقصيدة مثلاً ، سواء كانت لوحة ، أو منحوتة ، تحوّل اللون ، الكلمة ، الحجر إلى «صورة» . لهذا أسمينا الأعمال البلاستيكية ، والموسيقية «قصائد» . وماقلنا في هذه القصائد ينطبق على القصيدة الشعرية نفسها . فالقصيدة تقطع تلك المسافة من «اللاشكل إلى الشكل»[٦] من المادة الأولى (الشعرية) الهشة إلى البنية . أي تجعل من عملية التحويل هذه صورة . وكل قصيدة صورة . والصورة «كل شكل لغوي ، جملة ، أو مجموعة من الجمل التي يستخدمها الشاعر والتي تكون مصوغة ، وموحدة ومجدولة لتؤلف القصيدة»[٧] .

هذه المسافة التي تعبرها الشعرية (كمواد أولى) لتصير قصيدة ، لاتتم بشكل اعتباطي ، ولاعشوائي ، ولاتلقائي . إنها فعل الشاعر أولاً وأخيراً . فالشاعر هو الذي يحوّل كل هذه المواد إلى شكل جديدة مختلف لايتكرر (والمادة الأولى ويمكن أن تكون تكراراً أبدياً لذاتها) . أي إلى خصوصية . كل بنية هي خصوصية . القصيدة الشعرية خصوصية بنائية ، تختلف عن خصوصية القصيدة - اللوحة ، وتختلفان معاً ، من حيث هما وحدتا تنظيم مختلفتين ، وتحويل (من قبل الشاعر والفنان) من حيث تهيؤات كل منهما وتالياً من حيث اللغة . فالقصيد من «القصد» ، وقد قال ابن جنّي قبل سواه «سمي القصيدُ قصيداً لأنه قُصد واعتمد» . وقال آخرون قدامى «سُمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله قصداً . فهو من فعل القصد» . والقصد هنا هو الفعل الشعري الذي يحول «الشعر» إلى بنية - قصيدة ، سواء فُهم كما حاول الأقدمون أن يفهموه من خلال الوزن ، أو من خلال مفهوم قصيدة النثر ، وحتى النص المفتوح «كنص ذي

بنية» . وهذا بالذات مايفرق القصيد ، (قصيدة النثر مثلاً) عن النثر الشعري ، المبثوث في كل لغة ، هذا النثر الذي لايستخدم الصورة أو الإيقاع أو الكلمة للتأويل أو لوضع الفكرة بل للتحريك والإثارة . فحيث نحيد باللغة عن طريقها العادية في التعبير والدلالة ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة ، والمفاجآت ، والدهشة ، يكون مانكتبه شعراً ، وهو «شعر نثري أو منثور إذا كانت خارج الفعل الشعري المقصود الذي يحوله إلى قصيدة .

وإذا أردنا مقاربة هذا الفعل الشعري الذي يحوّل المادة «الشعرية» إلى قصيدة ، يبدو القصد هنا مرتبطاً بالمدى الذي نصوغ فيه نتاجاً – قصيدة ذا وحدة داخلية ، ولغوية . وكما تقول سوزان برنار «إن الشروط الضرورية كي تصل القصيدة (النثرية) إلى جمالها الذاتي ، أي في أن تكون فعلاً قصيدة ، وليس قطعة نثر : الإيجاز ، التوهج ، المجانية[9] في «كلٍّ عضوي ، مستقل»[10] ، وهذا مايتيح لها التميز عن النثر الشعري . هذه الوحدة العضوية» مهما كانت القصيدة معقدة ، وحرة ينبغي أن تؤلف كلاً – عالماً مغلقاً»[13] ، أما المجانية كما تفهمها «سوزان برنار» ، فهي عملية الصهر التي تتم من أجل غايات شعرية ، أي أن لاتكون للقصيدة أهداف خارج ذاتها ، وأن لا تخدم عناصرها سوى ذاتها ، سوى القصيدة . فإذا استعملت عناصر سردية (تذكر بالرواية مثلاً) فلصهرها داخل بنية القصيدة أي لإعدامها كعناصر سردية تنتمي إلى فن آخر ، أو تعبير آخر ، وتصير عنصراً من عناصر القصيدة تخدم القصيدة ولاتخدم الرواية . ولهذا عندما قلنا إن عند دويستويفسكي ، أو جويس ، أو تولستوي أو نجيب محفوظ ، أو الطيب صالح عناصر شعرية ، فإن هذه العناصر الشعرية الموجودة لاتخدم القصيدة . تخدم الرواية . فهي جزء من الرواية . وعندما نقول أن عند بيكيت أو يونسكو أو أرابال ، أو يوسف إدريس «لغة» أو مناخات شعرية ، فإنها لاتخدم القصيدة ، بل تخدم بنيته المسرحية . فهي جزء من المسرحية . هي عناصر شعرية تحولت إلى لغة مسرحية . وفي المقابل عندما نقرأ في قصائد لخليل حاوي أو لبدر شاكر السياب ، أو لسعيد عقل ، أو لأمل دنقل ، أو لأنيس الحاج ، حوارات ما ، فإن هذه الحوارات عادة لاتنتمي إلى «المسرح» ، وإنما صارت جزءاً من القصيدة . تحولت من طبيعتها «المسرحية» الأولى إلى لغة شعرية مصهورة داخل القصيدة . والفعل الشعري المقصود ، الذي يحول تلك المواد والعناصر إلى قصيدة ، إنما يلغي الثنائية المفترضة بين تداخل الأنواع والفنون والطبيعة والأشياء . وبقدر مايبرز الشاعر قوة في إعدام هذه الثنائية ، تكتسب القصيدة «بنيتها» الخاصة المغلقة . وبقدر مايبرز المسرحي قوة في إعدام هذه الثنائية ، تكتسب المسرحية «بنيتها» الخاصة (كنوع خاص) .

وتطول هذه الثنائية إلى البنى التي تشكلها الفنون ، والأشكال ، والأنواع الأدبية ، والفنية ،

وقصائد مستقلة فيكون للشاعر أن «يقصد» ، وأن يصوغ «بنيته» ، أو قصيدته بحيث لاتفترسها البنى الأخرى ، أو يبرز تصادم ، بسبب ضعف «وحدته الكلية» ، بين هذه البنى نفسها . أي بين الخصوصيات التشكيلية ، والتقنية التي تميز كل نوع وكل تعبير ، فللوحة التشكيلية بنيتها الخاصة ، عالمها المغلق الخاص ، وعندما يتأثر الشاعر بلوحة ما ، أو عندما يحاكي تأثير لوحة ما ، أو عندما «يدخل» لوحة ما على قصيدة ، فيجب أن يعدم عناصر هذه اللوحة التي تشكل استقلاليتها ، ويدمجها ، ويصهرها في لغة القصيدة . وعندما يدخل الشاعر «أغنية» في قصيدته الطويلة أو غير الطويلة ، فعليه أن يحول طبيعة هذه الأغنية الأصلية كفن مستقل ، فتصبح الأغنية قصيدة ، أو تصبح الأغنية جزءاً من القصيدة . أن تنسى أصلها . أن تنخرط في مصير «القصيدة» . . .

وإذا قلنا إنَّ الفنون والآداب تلتقي في «شعريتها» العامة ، إلاّ أنها تختلف من حيث أن كلا منها يشكل بنيته الخاصة ، وعالمه الخاص المغلق ، وأسراره الخاصة ، وتقنياته الخاصة ، كأنما هناك تنازع دائم بين هذه البنى ، وصراع لايكلّ بين عناصرها ، وأدواتها ، كبنىً تدافع عن ذواتها ، وكذلك عن بنىً تحاول امتصاص واستيعاب العناصر «الشعرية» المبثوثة في الطبيعة ، وفي الفنون والتعابير الأخرى .

من هنا يمكن الكلام على تأثيرات متبادلة بين القصيدة وبين الفنون الأخرى . ومن هنا يمكن الكلام عن الاستفادة المتواترة ، بين القصيدة والفنون الأخرى : كالرسم ، والنحت ، واللوحة ، والصورة الفوتوغرافية ، والرقص ، والموسيقى ، والأغنية ، والسينما ، والمسرح ، والخطبة ؛ إنها تأخذ من بعضها ، وتتناسل أحياناً كثيرة من بعضها ، لكن على أنها «قصائد» تحتفظ بسماتها ، وطريقة خطابها ، ولغة بثها . . .

فالشعر أراد أن يجد استلهامات له في الرسم : الشاعر الإنكليزي كيتس استعار بعض التفاصيل من لوحة لكلود لوران . قصيدة مالرمه «بعد ظن أنه» استوحاها من لوحة لبوشيه ، وفيكتور هيغو ، تيوفيل غوتييه ، والبرناسيون عموماً وضعوا قصائد للوحات معينة .

سينية البحتري مشهورة في وصف الآثار الفارسية . وأحمد شوقي عارض البحتري في هذا المجال . وحاول الشعراء كذلك إنتاج تأثيرات خاصة بالفن التشكيلي حاول الشعر أن يكون رسمياً «من الرسم» ، وحاول كذلك أن يكون نحتياً . وعبارة «النحت» المنسوبة إلى نصوص كثيرة منها لغوتييه ، وهيريديا ، وسعيد عقل ، وأمين نخلة ، دليل على هذا التداخل . وهؤلاء الشعراء الذين ذكرنا وسواهم حاولوا أن ينتجوا ، بقصائدهم ، «انطباعا» شبيهاً بالنحت . فقيل

عن قصائد بعضهم «إنها منحوتة» ، (تماماً كما يقال عن بعض المنحوتات إنها قصائد) . والمهم أيضاً أن هناك شعراء من المراحل التاريخية كافة ، حاولوا أن يكونوا مناخات بصرية : من شاتوبريان إلى بروست ، إلى روسو ، إلى ابن الرومي ، إلى البحتري ، إلى المتنبي :

أتوك يجرون الحديد كأنما
سروا بجياد ما لهنّ قوائمُ

وصولاً إلى امرىء القيس ، وشعراء معاصرين : أحمد شوقي ، علي محمود طه ، أمين نخلة ، جبران ، الشابي ، إيليا أبو ماضي ، بدوي الجبل ، الجواهري ، شوقي أبي شقرا ، ومحمد الماغوط . . . إلخ . . إضافة إلى كل ذلك ، حاول عدد من الشعراء أن تكون لهم نظريات أو آراء في الفن التشكيلي ، أو مارسوا النقد كبودلير ، وجاك دوبان ، وأراغون ، والويار ، وأنسي الحاج وعباس بيضون وبلند الحيدري (أسس مجلة فنية تُعنى بالفنون التشكيلية) وعلى اللواتي ، بدون أن ننسى أن هناك عدداً كبيراً من الشعراء الذين يمارسون الرسم والنحت . . . كهنري ميشو ، وبول فاليري ، ويوسف الصايغ ، وجبران خليل جبران . . . إلخ .

وماسقناه في كلامنا على الشعر والفن التشكيلي ، ويمكن أن نقوله عن الشعر والفنون الأخرى التي ذكرنا ، لكن يبقى سؤالنا الأساسي وهو موضوعنا المحدد : هل تمكنت القصيدة العربية «الحديثة» ، عبر علاقتها بالفنون الأخرى أن تمتص عناصر تلك الفنون ، أي أن تحولها (بما فيها من شعرية) إلى مادة أولية تستخدمها في بنيتها؟ أي هل استطاعت أن تحطمها كبنى مستقلة ، وتجعلها نسيجاً في لغتها الشعرية الخاصة؟ أم أنّ العلاقة كانت على خلل ، فأحدثت شروخاً في بنية القصيدة ، فانتصرت بذلك الثنائية التي (كما سبق وقلنا) إن لم تلغ تهدد وحدة القصيدة وكلية تأثيرها ، وكثافتها ، وخصوصيتها أيضاً ، وكذلك تمايزها عن «الشعر»؟ بسؤال آخر : هل بقيت الفنون التي أشرنا إليها «عناصر خارجية أذت القصيدة في جوهرها؟ أم أنها صارت من عناصرها «العضوية»؟ هذا ماسنحاول تبيانه بعد هذا المدخل ، مركزين على :

(١) علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية ..

(٢) علاقة القصيدة العربية بالفنون البصرية .

١ - علاقة القصيدة العربية بالفنون السمعية :

من البديهي القول إنّ «كلّ النصوص القديمة ، ولدى كل الحضارات ، تعقد علاقة حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية»[١٢] . لأنهما ، انطلاقاً من خصائص فيزيائية ، وايحائية ،

ووظيفية ، ترافقتا دونما فكاك ، حتى العصور المتوسطة . . كان الشعر يُغنَّي أو يُنشد ومن ثم صارت ترافقه الآلات الموسيقية . لم تكن الموسيقى وحدها ، ولم يكن الشعر وحده ، والقصيدة كانت ، (وإن بمواصفاتها الخاصة) إما أغنية ، أو ترديداً بإيقاعات صوتية ، أو لحنية . لم يكن لكل منها بنية «مستقلة» ، كأنهما كانا مادتين غير مصوغتين إلاّ بتداخلهما ، وشفافية الواحدة بالنسبة إلى الأخرى . لكن كونهما كانتا من «ينبوع» واحد ، معناه أن هوية كل منهما أو الهويتين معاً ، لم تكوناً معروفتين من ضمن وعيهما فنين ينتميان إلى مواصفات جاهزة . فما كان يتلى ، ويغني ، وينشد ، ويحفظ ، لدوافع عامة أو غير عامة ، من صلوات ، وابتهالات ، وعواطف جماعية ، سواء جاء في نصوص دينية أو غير دينية ، لم يُسمَّ «شعراً» إلاّ لاحقاً . كان جزءاً من ذاكرة عمومية (أو ذاتية) تعبر عن ذاتها ، تلقائياً أو ربما بما يشبه «الكلام اليومي» أو «المألوف» ، وقد وجد هذا التعبير إيقاعاته الخاصة (خلال عبقرية كل شعب ، وظروفه) بالصوت ، كإنشاء ، وبالموسيقى كمكمل ، أو كمحرك ، ربما لهواجس تتصل بالذاكرة أي بالاستمرارية . فالشعر (كذاكرة جماعية) ، كان لابدّ قبل مراحل التدوين من أن يكون صوتاً ؛ (مغنيّ) موقعاً بإيقاعات موسيقية . أي كانت الحاجة إلى محاولات إيجاد نُظم «موسيقية» «تسهل تدوين الشعر في الذاكرة» أي في أرشيف الزمن . . . فتتناقله الألسن . . . وتحفظه الألسن . . يعني أن الشعر ، هنا ، كان يحمل معه دائماً شيئاً «آخر» : الصوت (للإلقاء والإنشاد) ، والموسيقى للمرافقة . . أو للتأثير . . أي يحمل ذاكرته معه . وكما قال جورج لوت «الشعر كان في الأصل ذاكرة ، بقدر ما كان ايقاعاً»[١٣] ويعني «أنه يتم الحفظ أفضل إذا كان منظماً بأوزان»[١٤] «وإن لم تكن هذه الأوزان دائماً مدونة ، أو مصوغة ؛ بقدر ما كانت جزءاً من إيقاعات الحياة اليومية» .

لكن إذا كانت «الشفوية» (الشاعر صوتاً) قد «كُسرت» نسبياً مع ظهور الآلة الموسيقية (محاولة كسر المحكي) التي تستمر حتى الآن ، فإن الشعرَ كان كأنه ينتقل إلى بنية أخرى ذات تكاوين ، لكنها تكاوين ملتبسة بعناصر خارجية هي الغناء ، والآلات الموسيقية . وفي هذا المجال لم تكن الموسيقى (كما يقول جان جورج) عنصراً زخرفياً ، «وإنما كان تلاحماً موسيقياً – شعرياً . موقع الشعر كان موازياً للموسيقى : لاوجوداً مستقلاً له في التنفيذ»[١٥] . ففي التراث الإغريقي – اللاتيني . كانت قصائد باندار وسيمونيذ ترافقها آلات موسيقية . وعلينا أن ننتظر القرن الثاني عشر كما يقول جان جورج ، كي تبدأ رحلة «انفصال الشعر في أوروبا عن الآلات الموسيقية»[١٦] ، لا ليعود الشعر إلى المجال الإلقائي البدائي ؛ ولكن يحاول السعي إلى البحث عن مصيره المستقل ، أي عن بنيته المستقلة . ولكن هذا لايعني أن علاقته بالموسيقى قد انتفت ، وإنما

بدأت تنبني علاقات أخرى بين شعراء وموسيقيين ، بين قصائد وموسيقيين ، وحصلت لقاءات مهمة بين غوته وشوبر ، وبوسيه وفرلين ، وبول إيلويار وبولنك ، ولبوفيري وبريفير .

ولم يشذّ العرب كثيراً ، منذ الجاهلية ، عن هذه العلاقة الحميمة بين الشعر والغناء ، وبين الشعر والموسيقى . وإذا حددوا القصيد بفعل «القصد» ، فإن هذا الفعل القصدي ، من بعض جوانبه وامتداداته ، «قُصد بمعايير الألحان ، فجعل الوزن بترتيب على الإيقاع . والإيقاع جوهر في الغناء . فتقطيع البيتَ الشعري إلى شطرين ، له علاقة وثيقة بالغناء ، والموسيقى ؛ وإن البياض الفاصل بين الشطرين فاصل بين جملتين ايقاعيتين موسيقيتين ، فرضته طبيعة الإنشاد الشفوي ، والغزالي يشير «إلى تكييف دقيق بين إيقاع الكلام والآلات»[١٧] .

فالقصيدة العربية منذ الجاهلية كانت «غنائية» إنشادية . وفي بعض أحوالها «إلقائية» . ولكن يدخل الصوت في مختلف الحالات «منغماً» . وفي العصر الأموي ولا سيما في مكة والحجاز ، ازدهر الشعر الغنائي . الشعر الذي يغني . ويروي أن عمر بن أبي ربيعة استعمل البحور الخفيفة ، والأشكال السلسة في بعض قصائده كي تغنى . ويروى أنّ عمر كان يلبي طلب المغنين بنظم قصائد لهم . وتبلورت العلاقة بين الغناء والشعر ، في العصر العباسي خصوصاً مع الشعراء «الخمريين» كأبي نواس وبشار ، لا سيما في قصائدهم اللينة ، الطيّعة اللحن والصوت ، وكان سبقهم ، بالطبع ، العديدون حتى في الجاهلية كالمنخَّل اليَشْكُري ، وفي العصر الأموي كالوليد بن يزيد . لكن هذا المنحى ، أدرك في الأندلس ، ازدهاراً كبيراً ، تجسد في الموشحات ، وهي التعبير الأكثر التصاقاً بالآلة الموسيقية وبالأغنية . فإنما القصيدة – الأغنية – تتخذ أكثر من أي وقت مضى ، ملامحها ، وقوالبها ، وتشاكيلها . فهي ، أي الموشحات ، أوعية لحنية يصب فيها الكلام ، وكان «أكثرها مبنياً على تأليف الأرغن والغناء»[١٨] . ونظام الموشح ، القائم نسبياً على التكرار ، (أي اللازمة) ، كأنه نظام موسيقي «سوناتا» شعرية . . .

وقد اندفع أهل الموشحات في اتجاههم «الغنائي» أو الموسيقي فاخترعوا «أوزاناً» (أو أوعية) ليست من الأوزان المعروفة والمكرسة . أي ايقاعات جديدة تلبي متطلبات الغناء ، متطلبات الموسيقى . ولهذا يمكن القول إنه للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي ، تحاول القصيدة – الأغنية أن «تنتج تأثيرات مباشرة خاصة بالموسيقى» . فالموشحات ، رغم قلة بعضها ، تقدم البنية الموسيقية على البنية المعنوية . يتراجع المعنى لحساب الإيقاع ، وهذا مايقربها أكثر فأكثر إلى الموسيقى ، أي إلى الإيحاء بغير «المعنى» المنظوم . وإنما يصير المنظوم كلاًّ إيقاعياً يرسم حدود الوصل ، والإيحاء ، والتلقي . والشاعر الفرنسي بول فرلين حاول في القرن التاسع عشر ، ومن

خلال مفهومه «الموسيقى هي قبل كل شيء» في الشعر ، أن ينتج تأثيرات من خلال القصيدة ، خاصة بالموسيقى . وقصيدته «أوراق الخريف» ، خير تعبير عن ذلك . (سنعود لاحقاً إلى هذه الناحية) . فالمتطلبات الغنائية ، واللحنية كانت العنصر الأساسي في تكوين «الموشحات» ، والمتطلبات «الغنائية - اللحنية» هي في النهاية عناصر خارجية تربط القصيدة بسواها : أي بالأغنية ، فتلغي «مجانيتها» و«استقلاليتها» لهذا ويمكن الكلام عن الموشحات بأنها على صلة قربى بالأغنية ، أكثر منها بالقصيدة . وهذا لايعني أن كل قصيدة تغنى تنتفي «استقلاليتها» ، فالقصائد العربية حتى «المعقدة» منها غنيت وأنشدت : قصائد لجرير أو لأبي فراس ، أو لجميل بثينة ، أو عمر بن أبي ربيعة أو لأبي تمام ، والمتنبي ، أوبشار بن برد أو ابن زيدون . إذ أن هناك فارقاً بين أن تنظم «قصيدة» لتغنى وبين أن تلحن أو تغنى قصيدة موضوعة . الأولى تخضع لمتطلبات خارجية - والثانية تبقى في استقلاليتها ، وإن بدا أنها متأثرة بذاكرة غنائية ، أو أنها نفاد هوية القصيدة ، إلى هوية الأغنية .

هذه العلاقة بين القصيدة والأغنية/ والموسيقى ، استمرت ولاتزال في القصيدة العربية الحديثة ، لأن المنحى الشفوي استمر ، والمنحى التواصلي المباشر استمر ، ولأن مفهوم القصيدة - الأداة أو القصيدة - الفكرة ، أو القصيدة البوح ، استمر بالرغم من طغيان نصوص ، ومفاهيم كتابية في القصيدة لاتعود إلى اختراع الورق (أو المطبعة) كما هي الحال في الغرب (في القرن الخامس عشر) ، وإنما أيضاً إلى القرن الرابع ، حيث أخذ النثر الشعري بعضَ دوْر الشعر ، في تناوله المواضيع التي كانت مقتصرة على القصيدة : كالمدح ، والهجاء ، والغزل ، فخفف بذلك الاتجاه «الشفوي» والتطريبي ، والغنائي . . . فالقصيدة العربية ، رغم كل ما طرحته من شعارات ونصوص ، بقي معظمها متصلاً بالشفوي ، حتى بعض قصائد التفعيلة ، وحتى بعض القصائد النثرية .

فالشعراء التقليديون ، والرومانطيقيون ، والرواد ، والشعراء الذين اقترحوا مفاهيم كتجاوز السائد ، و«النصية» ، و«المكتوبة» ، وتجاوز «قصيدة الأذن» وتخطي البنية الموسيقية التاريخية ، لم يتمكن معظمهم من الإفلات من الشفوي بما يعني ذلك من رواسب «غنائية» ، وخطابية ، وبلاغية ، ووزنية ، وتوازيات ، وجناسات ، وتراكيب تذكر بتراكيب الغناء . صحيح أن هؤلاء الأخيرين تكلموا عن القصيدة المركبة ، والوحدة العضوية ، والموسيقى الداخلية ، المنغلقة والحرة ، ولكن بقي الكثير خارج التطبيق العملي ، أو على الأقل بقي هناك تنازع قوي بين ذاكراتهم التاريخية «المنغّمة» ، وبين طموحاتهم في «كتابة» قصيدة تقرأ بصمت في كتاب .

فلا التقليديون أمثال أحمد شوقي ، ومحمود البارودي ، وحافظ إبراهيم ، والجواهري ، وبدوي الجبل ، والأخطل الصغير ، وصالح جودت ، وسعيد عقل ، وأمين نخلة ، تمكنوا من الإفلات من تلك النغمية الغنائية (بالمعنى المغنّى) ، وإن بدا عند بعضهم توجهات رمزية ملتبسة (كسعيد عقل ، وأمين نخلة) .

ولا «الحديثون» والمخضرمون ، أمثا ل السياب ، والبياتي ، ونازك الملائكة ، وحتى أدونيس تمكنوا من كتابة قصيدة مكتوبة . قصيدة لاتلقى ، ولاتسعى إلى تطريب (بالمفهوم الإيقاعي - البلاغي المعهود) . والدليل أن كل هؤلاء لايزالون يشاركون في أمسيات شعرية ، وفي مهرجانات ، يلقون فيها قصائدهم . والإلقاء هو تجاوز المكتوب إلى الشفوي أي إلى الصوت ، أي إلى التنغيم ، أي إلى تبني عناصر خارجية على القصيدة (الصوت ، المنبر ، الجسد ، الحركات . .) أي إلى العودة إلى الأصول الماضوية عندما كانت القصيدة امتداداً لحضور الشاعر ، وامتداداً «للقبيلة» . وهذه أسئلة حرجة نطرحها على أهل «الحداثة» .

كل هذا يعني أن القصيدة العربية الحديثة (مع كثير من شعرائها) ، بقيت أواصرها متينة بالغناء ، وبالأغنية ، وكذلك بالآلة الموسيقية . وهناك عشرات من الشعراء الحديثين لايزالون يعنونون دواوينهم بالأغاني : «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس ، «هي أغنية» لمحمود درويش . وهناك عشرات القصائد النثرية التي تحمل عناوين «أغنية» أو «أغان» أو «أناشيد» . .

من هنا علينا ، رغم كل شيء أن نفرق بين قصيدة كتبت بعيداً من هواجس برانية ، أي لتكون أغنية أو نشيداً «وطنياً» أو غير وطني ، وهي القصيدة التي يجد فيها المغني ، أو الملحن ، مادة غنائية ، أو لحنية ، (مقطوعة أو سمفونية) ، من دون أن يمسّ بنيتها . . وهذه القصيدة «عامة» ، ومن دون ملامح ، ويمكن أن تكون عمودية (كما هي الحال مع قصائد لأحمد شوقي ، وعلي محمود طه ، وسعيد عقل ، وفؤاد سلمان ، وصالح جودت ، والشابي ، والنجفي ، ونزار قباني ، والأخطل الصغير ، وإيليا أبو ماضي وإبراهيم ناجي ، وقد لحنها وغناها موسيقيون وملحنون ، أمثا ل محمد عبدالوهاب ، وفريد الأطرش ، والرحبانيان ، ورياض السنباطي ، وسيد درويش ، والقصبجي ، وبليغ حمدي ، ومحمد الموجي . .) ، ويمكن أن تكون «حرة» (على نظام التفعيلة) ، كقصائد لمحمود درويش ، ونزار قباني ، وأيضاً لسعيد عقل ، والسياب ومحمد على شمس الدين ، ومحمد العبد الله ، وسميح القاسم . . . وقد لحنها وغناها موسيقيون أمثال مارسيل خليفة ، وخالد الهبر ، ويمكن أن تكون حتى قصائد نثرية ، فالرحبانيان لحنّا «المحبة» في كتاب «النبي» لجبران كما غنت ماجدة الرومي قصيدة لأنسي الحاج من «الرسولة

بشعرها الطويل» . . . الخ ، وهذا مانجده أيضاً في الشعر الفرنسي ، وتجربة ليو فيري معروفة ، حيث لحن وغنى قصائد لرمبو ، وفرلين ، وغيوم ابو لينير . . . وبودلير . . وبريفير ، وكذلك تجربة براستر . بهذا المعنى يمكن القول إن كل نص ، أو قصيدة ، ويمكن أن تكون قابلة على شكل أو بآخر ، وفي مستويات مختلفة ، لأن تتحول إلى أغنية ، وإن ظلت بعض القصائد التي حسمت علاقتها بالشفوي لصالح الكتابي ، صعبة التلحين ، أو صعبة التحول إلى أغنية .

إلى هذه القصائد الموضوعة ، والمثبتة ، التي تصير أغاني ، هناك شعراء بارزون كتبوا «قصائد» لتغنى . كتبوا أغاني تحت الطلب ، أو من ضمن متطلبات الغناء . أي بنية سابقة ، ومن هؤلاء أحمد شوقي ، والأخطل الصغير ، وصالح جودت ، وأحمد رامي ، وإبراهيم ناجي ، وسعيد عقل ، والرحبانيان . . . لكن هذه القصائد على أهمية بعضها ، تنتمي إلى فن آخر ، إلى فن الأغنية . أي أنها تفقد كثيراً من خصائصها : المجانية حيث تخدم سواها (أي الأغنية) ، والفنية ، حيث تقع أحياناً كثيراً في السهولة ، أو تخضع لإلزامات خارجية .

إلى القصائد الموضوعة ، وإلى القصائد - الأغاني - هناك فنانون استلهموا قصائد ، أو أعمال شاعر (أو حياته) ، وصاغوا منها مقطوعات موسيقية أو سمفونيات . ونظن أن المقدمات الموسيقية التي وضعها عدد من الموسيقيين لبعض الأغاني والقصائد كفريد الأطرش ، أو محمد عبدالوهاب ، أو محمد الموجي ، أو رياض السنباطي ، هي استلهامات موسيقية من هذه القصائد . وقد استوحى وليد غلمية سمفونية «المتنبي» من شعر المتنبي وحياته . . . أي صارت القصيدة هنا مادة أولى تخدم الموسيقى . صارت موسيقى . تحولت إلى لغة أخرى . . ذابت في بنية أخرى . تحولت إلى قراءة أخرى . وكتابة أخرى . إن استلهام قصائد لبناء أعمال موسيقية وسمفونية يتم عبر استيعاب بنية كاملة ، واحتواء دلالاتها احتواء خاصاً ، بحيث ينتفي الصراع المحتمل بين بنيتين ، تماماً كما هي الحال عندما يستلهم الشاعر بعض السمفونيات ، أو الأعمال الموسيقية ، فتحول هذه الأخيرة إلى لغة أخرى : هي الكلمة ، هي القصيدة ، كخصوصية جديدة طلعت من خصوصية أخرى هي السمفونية مثلاً . لكن عندما تتواجه بنيتان كالقصيدة ، مثلاً ، والموسيقى ، إذ تترافقان ، في أمسية أو في تسجيل ، فيعني ذلك ، أن البنيتين معاً ، تتساجلان ، وأحياناً تكونان من طبيعتين مختلفتين ، قصيدة كتابية ، (أو نص مكثف ، مرتب ، صامت) ، وبين آلات ، أو مقطوعات موسيقية ، لحنية أو صوتية ، سواء مرافقة الموسيقى للقصيدة موضوعة سلفاً ، أم كانت ارتجالاً . وهنا لابدَّ من حدوث تشوش معاً ، على صعيد تصادم هاتين البنيتين أو على الأقل هاتين اللغتين ، وطغيان إحداهما على الأخرى ، لايؤدي بالضرورة إلى إذابة المسافة

بينهما ، وإنما إلى توسيعها . أي تبقيان جسمين غريبين تلاقيا قَسْراً .

من هذه الناحية يمكن اعتبار إلقاء القصائد في الأمسيات الشعرية ، أو المهرجانات ، أقسى على القصيدة ، من إدخال العنصر الموسيقي عليها . لأن الصوت ينضاف إلى القصيدة مع عناصر كثيرة برانية على «لغة» القصيدة : الجسد ، الحركات ، المنبر ، المكان ، الظروف المحيطة ، وهي كلها أدوات إيصال قد تتناقض مع جوهر القصيدة نفسها ، وتشكل نوعاً من «الإرهاب» الذي يعمي دلالات القصيدة ، ويُبسّطها ويحولها إلى «تصويت» يشوه مايشوه من المناخ الشعري ، ويعتدي على بنية النص ككل . يُلقي الشاعر هنا ماهو غير قابل للإلقاء ، وينشد ماهو غير قابل للإنشاد ، ويوصل ماهو غير قابل للإيصال (اللهم إلا في القراءة الصامتة) . إذا هناك القصيدة من ناحية ، وعناصر لاعلاقة لها بها من ناحية أخرى : وكما حصل بين القصيدة والموسيقى المرافقة لها ، يحصل بين القصيدة والإلقاء : تصادم جسمين غريبين عن بعضهما ، يتبادلان التشويه والإلغاء ، مهما بلغت ارهافية الملقي ، وشفافية القصيدة .

وإذا كان استلهام بعض الموسيقيين قصائد ، وكذلك المرافقة الموسيقية لها ، وأيضاً ، عملية الإلقاء ، يمكن ، أن تهدّد وحدة القصيدة ، ومعانيها ، وايحاءاتها ، وطبيعتها فإن تحويل القصيدة إلى مجرد ايقاعات صوتية (آتية في بعض تجلياتها من التأثيرات الموسيقية) من خلال ماسمي «القصيدة الصوتية» *"Poésie Phonetique"* أو القصيدة الإلكترونية . . . أو الضوضائية . . . أي تحويل القصيدة إلى مجرد إيقاعات «صوتية» منظمة حسب إرادة الكاتب ، وقد عرفنا هذا النوع من الشعر مع محاولات في لبنان نفذها عدد من الشعراء ، من بينهم عادل فاخوري . ولهذه القصيدة مصادرها الغربية ، وقد طلعت من هواجس ابتكار لغة جديدة تتجاوز العلاقات الشعرية الراهنة في الغرب ، ومن بين الذين بدأوا كتابتها حسب جورج هيغيني في «قاموس الدادائية» ، الشاعر الروسي فيلمير كليبنيكوف عام ١٩٥٩ ، عندما ادعى «اختراع لغة جديدة سماها -الزاووم-»[١٩] . وفي ١٩١٢ «أدخل التكعيبيون ، والمستقبليون الروس الذي كانوا يمثلون الطليعية الروسية أمثال الكسندر كروتشينغ ، وفاسيلي كامنسكي ، في صلب نصوصهم مقاطع من لغة مفبركة . لكنهم لم يتجاوزوا حدود وتأثيرات الهرمونيا المحاكية أو اللعب على الكلمات» . وفي عام ١٩١٦ أول عمل لتريستان تزارا زعيم المدرسة الدادائية . وقال هيغو بال : «اخترعت لغة جديدة . نوعاً من الأبيات بدون كلمات ، أو بالأحرى قصائد نغمية»[٢٠] . لكن راوول هوسمان «أول من استعمل في ١٩١٨ في برلين عبارة «قصيدة صوتية»[٢١] . وقد مارس هؤلاء الشعراء وسواهم صناعة قصائد متعددة الأشكال والأنغام . فقصائد هيغو بال مؤلفة من

كلمات مجهولة يركز فيها على القيمة الإيقاعية «البدائية» . . . قصائد هوسمان الصوتية قائمة على مجرد ترتيب حروف الأبجدية ترتيباً طباعياً ، وتدعي تفجير الطاقات الإيقاعية في داخل الشاعر . وقد اخترع حروفاً نوعاً ما كبيرة أو صغيرة ، أو ضخمة ، «لأعطيها طابع الكتابة الموسيقية»[٢٢] ، كما يقول الشاعر . وهناك قصائد أخرى تخترع كلمات جديدة ، منظمة تنظيماً موسيقياً . وكتب ريتشارد هو لسبنيك «قصيدة ضوضائية» مكتوبة تحت تأثير النغمية الموسيقية .

القصيدة الصوتية إذاً ، وتفرعاتها ، وتجلياتها ، ومسمياتها ، تحاول أن تلغي المعنى المباشر : الفكرة من خلال إلغاء العبارة كوحدة تعبيرية ، لتربط القصيدة بطاقات «الكلمة» أو بطاقات الحرف الإيقاعية . كأنها تربط القصيدة بالنبر ، أوبالصوت ، بل إنها تسحب القصيدة لصالح الإيقاع . وهذا ما أدّى ، ولايزال ، إلى إلغاء القصيدة نفسها ، إلى تجريدها من اللغة . فلا قصيدة بلا لغة . ولانريد هنا أن نتكلم على فقدان المعنى أو الدلالة ، فالقصيدة ، يمكن أن توافي اللامعنى ، واللادلالة الأحادية أو المتعددة وتبقى القصيدة بشروط الوحدة ، وكلية التأثير ، ومن خلال الكلمة بالذات . ولكن تصفية الكلام سواء من طاقته النبرية ، أو الموسيقية ، أو الإيقاعية ، هي تصفية القصيدة لصالح شيء آخر : قد يكون الصوت ، أو النغم ، أو التصويت ، أو الصراخ .

صحيح أن بعض الظواهر الشعرية العربية كالموشحات ، وأن عدداً من الشعراء العرب ، حاولوا الاستفادة من الطاقة الموسيقية للكلمة ، حتى جعل بعضهم القصيدة مجرد إيقاع موسيقي كما نجد أحياناً عند سعيد عقل في ديوانه رندلى مثلاً :

ملقىً
على الشعر شال
لرندلى
هلا
به
بها
بالجمال . . .[٢٣]

أو في الموشحات :

غصن بان رطيب
قد زها بالطرب
ينثني في كثيب

بالصبا عند كثب

ما لقلبي نصيب

منه غير التعب[٢٤]

ولكن هناك حداً معيناً من البنائية ، وكذلك من وحدة القصيدة ، ومن كتابتها ، أونظمها أو حتى ارتجالها . إذ من الصعب ، ومن المستحيل ، أن نستبدل طبيعة تعبيرية بأخرى من غير طبيعتها . يعني من الصعب أن نُحل «الموسيقى» كفن مستقل ، محل الكلام . فالقصيدة تكتب بالكلام . والموسيقى بالنغم . وعندما نتكلم على موسيقية القصيدة ، أو إيقاعها ، أو حتى على شكلها السمفوني ، هو فإنما ، نعني شيئاً مختلفاً تماماً عن «الميلودي» الخاصة بمقطوعات موسيقية . . . وعندما نحكي عن موسيقية القصيدة نعني أيضاً العلاقات القائمة بين الكلمات ، والحروف ، والجمل ، وحتى البنية عموماً ، وهي علاقات أساسها الكلام . . . وطبيعتها الشعرية تختلف عن طبيعة الموسيقى . . . . ونظن أن القصيدة العربية ، التي وجدت تعابيرها في الغناء ، أو في الأغنية ، أخرت تطور القصيدة عموماً . صحيح أن الموشحات ظاهرة شعرية متميزة ، ولكنها ظاهرة ملتبسة ، تتأرجح بين هويتين : القصيدة والأغنية . وغالباً ماتكسب الأغنية . وهذه هي نقطة ضعفها ؛ والقصائد العربية التي نحت هذا المنحى «الموسيقي» الطاغي ، سقطت في الفخاخ التي سقطت فيها الموشحات ، وكذلك القصائد – الأغاني التي ازدهرت في العصرين الأموي والعباسي .

فالسهولة الموسيقية تمس بنية القصيدة مساسها بمداها الداخلي والتعبيري . نقول أكثر : إن قصيدة ذات بنية كثيفة ، ولغة مشغولة ، وعلاقات مركبة من الصعب جداً أن تلحن (وإن كان كل نص ، يمكن أن يكون قابلاً للانفتاح على التلحين) ، بل من الصعب جداً أن تتحد بموسيقى . فلا الموسيقى العظيمة في حاجة إلى الشعر كي تؤكد ذاتها ، ولا القصيدة المهمة في حاجة إلى صوت أو إلى موسيقى ، كي تصل ، أو كي تكتسب تأثيرها . بل على العكس تماماً ، نجد أن قصائد مهلهلة ، رديئة ، يمكن أن تشكل ذريعة لأغان رائعة ، أو لإنجازات موسيقية بارزة . ذلك لأنها جعلت وسيلة لسواها ، أو لأنها باتت عنصراً ثانوياً . ولانظن أن قصائد لفرانسيس بونج ، أو لدنيس روش ، أو حتى لايف بونفوا ، أو لرمبوا (مع أن ليوفيري غنى منه) أو لرينه شار ، أو لسان جون برسي ، أو لبول سيلان ، أو لهولدرلن ، أو لجورج تراكل ، أو لبعض قصائد سعيد عقَل أو أدونيس ، أو أنسي الحاج ، أو شوقي أبي شقراء ، أو صلاح عبدالصبور ، أو إلياس أبي شبكة ، أو أمين نخلة ، أو توفيق الصايغ ، ويمكن أن تكون «مواد» أو ذرائع صالحة للتلحين . ذلك لأن

القصيدة إذا كانت مهمة ، أو ذات قيمة عالية فإن الموسيقى غالباً ماتشوهها ، أو تشوش تشويشاً تاماً بنيتها ، حتى ولو كانت الموسيقى ذات شأن عظيم . فهذا شيء آخر . فالقصيدة المهمة ، لا تتجه إلى الموسيقى . وإنما تتجه إلى نفسها . غناها منها . والموسيقى ، والأغنية ، والإلقاء المنبري ، وحتى الصوت ، عناصر برانية ، أو بالأحرى بنى ، أو مواد بنىً غريبة عن القصيدة التي تحمل خصوصيتها كقصيدة متحررة من كل مايهددها ، ويلحقها بسواها ، لا كشكل فقط ، وإنما كطاقة تتجه إلى ذاتها ، لا إلى القبيلة ، فتكون شفوية عبر الفضاءات السمعية ، وتكون بذلك ذات مهمة ، أو وظيفة فتنتفي استقلاليتها ومجانيتها ، وتصاب في صميم جوهرها الشعري .

٢ - علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون البصرية :

إذا كانت الأغنية والغناء عموماً ، والصوت ، والموسيقى ، ومختلف الفنون «السمعية» ، على علاقتها العامة ، وأحياناً الخاصة بالقصيدة العربية ، بقيت مواد «شعرية» مشتركة ، وعناصر خارجية إزاء بنية القصيدة ، وخصوصيتها كفن مستقل ، لايخدم سواه ، ولايتجه إلى نفسه ، فهل يمكن أن تشكل الفنون البصرية ، فضاءات تشكيلية ، تداخل القصيدة ، وتتحول إلى جزء منها؟ أو هل تلتقي والقصيدة من خلال هواجس الشعراء والفنانين بوحدة الفن أو بوحدة الطبيعة الفنية؟ وإلى أي مدى يمكن أن نحول - عبر الاستيحاء ، أو أشكال التأثيرات المتبادلة ، بين القصيدة وهذه الفنون البصرية ، لغة الكلام إلى فضاءات تشكيلية ، وتالياً ، لغة الفضاءات التشكيلية إلى كلام شعري أو بالأحرى إلى قصيدة؟ وهل يمكن اعتبار أن اللعب على فراغات اللوحة ، لوناً ، وخطاً ، أثراً في القصيدة الحديثة؟ خصوصاً القصيدة التي حولت الصفحة (الورق) إلى فضاء تستخدمه استخداماً «تشكيلياً» (الفراغات ، القراءات المتعددة - الزوايا ، والأماكن ! وهل يمكن اعتبار القصيدة البصرية امتداداً لتأثير اللوحة في بناء القصيدة»؟

من البديهي القول (كما أسلف وذكرنا) أن اللوحة هي الصورة بمختلف توجهاتها وتفجراتها ، من الصورة - المحاكية ، إلى الصورة المحوّلة ، إلى الصورة المفجرة . . . والصورة ، كانت ولاتزال جزءاً من القصيدة العربية ، وغير العربية . فالوصف في الشعر العربي من الفنون البارزة منذ الجاهلية مع امرىء القيس وحتى اليوم ، وإن تغيرت أساليب التعامل معه . وهذا مايجمعه باللوحة . وهناك شعراء عرب كبار هم وصّافون كبار ، كامرىء القيس ، والبحتري ، وابن الرومي ، وأبي نواس ، وبشار بن برد . . . وصولاً إلى ابن زيدون ، فالوشاحين ، فأحمد شوقي ، وأمين نخلة ، وسعيد عقل . . . ، ومعظم هؤلاء الشعراء ، لم يصفوا وصفاً دقيقاً ، أو

«صادقاً» فحسب ، وإنما تمكن بعضهم من خلق إيحاء بالصورة . الصورة المحوّلة ، القائمة على المجاز . وأبو تمام والمتنبي وقبلهما لبيد صاغوا صوراً تتجاوز إطار المشهد المحدد ، ونقله إلى الإيحاء به . وهذا يقربهم ، على شكل أو آخر من صورة الرمزية الدينامية . هذه الصورة المحوّلة - المتحولة ، (والتي يمكن أن نجدها عند بودلير ، وفيكتور هيغو) ، اتخذت مداها في القصيدة العربية «الحديثة» مع الصوفيين ثم مع الشعراء الذين التقوا السوريالية كأنسي الحاج ، وشوقي أبي شقرا وإلى حد أدونيس ، وقبلهم توفيق الصايغ ، وإلياس أبي شبكة (الصورة الحسية الحارة) . ففي شعر هؤلاء «لوحات» أو مناظر أو مشهديات ، أو تفجر مخيلة ، وهلوسات صورية ، تتراكب العناصر فيها أو تتداخل ، كما نجد عند التكعيبيين ، أو الداداثيين ، أو السورياليين . فالقصيدة تجاور اللوحة ، في تحولاتها ، وفي اتجاهاتها ، وتياراتها . وهذا يعني أن الشاعر العربي ، منذ عهوده الأولى ، كان «يرى» بعين هادئة أو ملتهبة ، أو هاذية . أي كان عنده إحساس بالصورة كجزء أساسي من اللعبة الشعرية ، سواء تجاوزت هذه الصورة المجال الشفوي كما نجد عند المتنبي وأبي تمام وابن الرومي (وهو رسام كاريكاتور بامتياز) ، أم افترستها الالتزامات الشفوية ، والتطريبية ، فبسطتها . كما نجد عند معظم الوشاحين . واستعمال عبارة «الصورة الشعرية» ، و«اللوحة الشعرية» ، و«الرسم الشعري» ، و«الرؤية الشعرية» ، وكذلك «الرؤيا الشعرية» ، وهي كلها من القاموس النقدي الشعري ، دليل على هذه العلاقة الشعرية - التشكيلية ، وهذه مقاربات لطالما قرأناها عن قصائد لجبران أو للسياب أو لخليل حاوي ، ولشعراء قدامى كثر . . . ويُمكن الكلام على العلاقة بين القصيدة والنحت (سبق وأشرنا إلى هذه الناحية) ؛ فكثير من الشعراء استلهموا منحوتات تمثل رموزاً سياسية أو دينية أو اجتماعية أو عسكرية . كما أن عبارة «النحت» دخلت في القاموس النقدي الشعري ، وكلمة «الشعر» دخلت في القاموس النقدي النحتي . وقد قيل عن الفرزدق إنه «ينحت من صخر» . كما حاول بعض الشعراء أن «ينحتوا» قصائدهم لتكتسب بنية المنحوتة المتينة ، وانسيابها ، وصرامتها ، ونضارتها . وهذا ماقيل في بعض قصائد لسعيد عقل ذات الإيقاع النحتي وفي قصائد لأمين نخلة ، وهذا ماسبق وقيل في قصائد لمالرمه وفاليري ، وخصوصاً الشعراء البرناسيين كهيريديا ، ولو كونت دوليل ، وفرانسوا كوبيه . هذه العلاقة «النحتية» تبرز أيضاً في إيقاع القصائد ذات الليونة البطيئة ، ذات المس «البارد» ، المرمري ، حيث «ضربة» القصيدة توازي ضربة الأزميل ، لتؤلف ملمساً شبيهاً بملمس المنحوتة . وإذا شئنا أن نتوسع يمكننا الكلام على علاقة بين الصورة الفوتوغرافية والقصيدة . وقد درج في قاموس النقد أيضاً التحدث على النقل الفوتوغرافي في بعض أنواع الشعر «الواقعي» ، «الذي ينقل الواقع كما هو» . بل ويمكن الكلام على «تكوين أرابسكي» للقصيدة : وقد وصف

بعض النقاد الموشحات بأنها أرابسكية التركيب من حيث التكرار و«التطريب» العائد إلى التكرار . حتى استعمال «القصيدة الأيقونية» (في النقد الحديث) ، بدا مكرراً على قصائد قديمة وحديثة منها «المشجرات» ، و«التختيم» ، و«المثلثات» ، . . . وصولاً إلى بعض القصائد البصرية ، أو القصائد ذات التركيب الثابت . (العودة إلى مقال طراد كبيسي في مجلة «الأقلام» ، عدد ٤-٥ ، حزيران ١٩٩٢)ص١١٢ .

على أن هذه المواصفات المشتركة بين القصيدة وبين بعض الفنون البصرية ، تبقى في إطار البنى المستقلة . أي في إطار القصيدة المستقلة بقوة الكلمة ، والتراكيب الخاصة ، وكذلك في إطار اللوحة ، أو الصورة ، أو الرسوم المستقلة بقوة اللون ، والخط ، والفضاء التشكيلي . أي تبقى في إطار «الشعرية» المشتركة التي تربط بين كل الفنون والإبداعات . فالصورة أو اللوحة أو المشهدية في القصيدة هي شعرية . من ضمن لعبة القصيدة . والصورة الفنية هي تشكيلية ، من ضمن اللعبة التشكيلية ، وكذلك الفوتوغرافية ، والنحتية . والعلاقة بينهما تكون اصطلاحية ، أو بالأحرى نقدية ، تعود إلى تشوش في القاموس النقدي ، أو على الأقل محاولة يائسة «لتوحيد الفنون» . معنى هذا أن إمكانية إيجاد قواسم مشتركة ، لاتبدو أكثر من إمكانية لفظية . صورة شعرية في القصيدة ، أو منحى منحتي في القصيدة ، أو في المقابل مناخ شعري في اللوحة ، أو إيقاع شعري في المنحوتة . تبقى كل هذه الفنون كليات مغلقة في لغاتها وتقنياتها وابداعاتها .

لهذا ربما ، توغل الشعراء والفنانون أكثر في محاولة إيجاد علاقات أكثر مباشرة من التلاقي في «الجواهر» ، أي علاقات تتجاوز «التجريدي» ، إلى الملموس والنظري ، إلى التطبيق ، فجربوا نوعاً من إدغام أو إدخال عناصر من البنى الشعرية في اللوحة ، وكذلك عناصر من البنى التشكيلية في القصيدة ، وقد برزت هذه الظواهر باكراً ، وتبلورت في بدايات القرن العشرين .

ففي المستويات الأولى نجد أبياتاً شعرية ترافق اللوحة . (كما رافقت القصيدة الموسيقى) ، في مخطوطات قديمة غربية وعربية منها مثلاً مواكبة منمنمات بأبيات من سيرة عنترة (انظر رسم«١») ، وأيضاً وفي هذا المجال نجد جملاً من «كليلة ودمنة» (وإن ليس شعراً . لكن الظاهرة تمتد إلى النثر) ، وأشعاراً في منمنمات ورسوم إيرانية وفرنسية وهندية (رسم«٢») .

في هذا الإطار يتم «إدخال» الشعر مباشرة (كصوت) ولكن أكثر «كصورة» داخل اللوحة . كعنصر تشكيلي أو بالأحرى كعنصر «تزييني» . وضمن هذه الظواهر التي تجمع «الشعر بالرسم ، عمد الشعراء إلى تزيين دواوينهم الشعرية ، وكذلك الأغلفة ، بلوحات ، ورسوم ، إما مستلهمة من مناخ القصائد ، أو مختارة من التراث التشكيلي ، أو من أعمال تشكيلية حديثة

جاهزة . كأنّ القصيدة التي غادرت الصوت إلى الورقة ، باتت تريد أن تتقدم هي الأخرى كمنظر ، أو على الأقل تريد أن يكون لها مرادف تشكيلي يضيف أو يفسر قراءاتها . على أن هذه المحاولات تبقى في الإطار التزويقي ، ويبقى الفضاءان : الشعري والتشكيلي على مسافة ، أي كل منهما على انغلاقه . ونظن أن هذه التزويقات التشكيلية للقصائد تبسِّط أحياناً دلالات القصيدة ، وتشوهها أحيانًا أخرى ، وتطمسها في معظم الأحيان لأنها جسم غريب ، ولغة غريبة ، يقتحمان جسماً غريباً ، ولغة غريبة أخريين إضافة إلى أنهما يشتتان «كلية» . . . القصيدة ، ويضعفان فاعلية العنصر الأساسي في القصيدة أي الكلمة كبؤرة أساسية فيها ، ويكسران العلاقات المحتملة بين الجمل والصور والإيقاعات والبنية ، حيث إنها تفقد «استقلاليتها» ، وقوتها الذاتية ، إزاء منافسة الرسم لها . فالقصيدة المهمة لا تحتاج إلى رسوم ، ولا إلى ألوان كي تتقدم ولا إلى تنحيتات كي تلمع . حتى الأغلفة الفنية (لوحات ، رسوم ، صور فوتوغرافية) تسهم في تشويه القصيدة أو الديوان .

وتجاوزاً لهذه المظاهر التزويقية ، حاول الفنانون والشعراء بناء علاقات عضوية بين الفن التشكيلي والقصيدة . أي أن يدخل الفنان القصيدة في صُلب لوحته . أن تصبح اللوحة قصيدة مرئية ، أو تصبح القصيدة لوحة مرئية . ومن هذه التجارب رسوم ليونار باسكين لإلياذه هوميرس ، والفنان العراقي جواد سليم رسم قصائد الشاعر حسين مردام ، وضياء العزاوي الذي اتخذ من هذه المحاولة شبه اتجاه له رسم قصائد لمحمود درويش ، ويوسف الصائغ ، وبلند الحيدري ، ويوسف الخال ، وكذلك من الشعر الجاهلي ، والعصور الشعرية الأخرى .

وتعتبر تجربة العزاوي من أكثر التجارب تعمقاً ، وتواصلاً ، وتجريبية أيضاً ، والفنان اللبناني محمود الزيباوي رسم (أو أدخل) قصائد أو مقاطع من قصائد لأنسي الحاج وأدونيس ، وسمير الصايغ ، وبول شاؤول . . . الخ .

والفنان الأردني محمد العامري رسم (أو أدخل) مقاطع من قصائد لشعراء أردنيين في لوحاته . (ولانريد التطرق إلى تجربة الكثير من الخطاطين الذي تفننوا بصياغة الحرف العربي من خلال أبيات أو قصائد أو جمل شعرية . فالخط أمرٌ آخر قد لاينتسب حتى الآن إلى اللوحة التشكيلية) ، ورسم أمين الباشا لوحات لناديا تويني وسنغور .

هذه المحاولة الأكثر عضوية بين التشكيل والشعر . ازدهرت في أوروبا خصوصاً مع السورياليين والدادائيين ، وبعض الفنانين والشعراء «المغامرين» . فقد تآخى الفن التشكيلي والشعر عند السورياليين «وتداخلت» تجارب الشعراء والفنانين ؛ فأخذ مثلاً براك بعض القصائد

لأبولينير وصاغها صياغة تشكيلية (رسم«٣») ، والشنسكي اشتغل على قصيدة لميشال بوتور (رسم«٤») ، وجان ميرو على قصائد لرينه شار (رسم«٥») ، وموندريان على قصائد لسنغور (رسم«٦») . وقد قام بعض الفنانين الشعراء بتركيب لوحة أدغموا فيها مقاطع من شعر أو نصوص لهم كفرنسيس بيكابيا (رسم«٧») ، أو مالكولم دوغزال . . .

على أن هذه التجارب تبقى تشكيلية أولاً وأخيراً ، حتى وإن حاولت الاستفادة من الحركة اللسنية أو جمالية الحرف ، ومن مناخ القصائد . فالشعر هنا يتقدم كمفردة تشكيلية . يغادر هويته الشعرية ، ليكتسب هوية تشكيلية - لونية ، يصبح جزءاً من حركة اللوحة . يشدّه الفنان إلى نفسه ، ويمتصه ويستوعبه ، ويحوله إلى مادة أولى يستخدمها في عمله . فالشعر هنا ليس للقراءة الصامتة ، ولا للقراءة الشفوية ، ولا للتطريب . الشعر هنا ليرى كمادة شكلية داخل فضاء تشكيلي . ، كتفصيل «جمالي» داخل فضاء تشكيلي أوسع منه ، وأقوى منه . الشعر هنا حرف يخدم لوحة حروفية ، أو لوحة تتضمن حروفية . ولكنه حرف يحسه الفنان داخل مناخه الشعري أو المجازي (النسبي) ، حرف داخل سياق لغوي تحول إلى شكل ، وإلى دلالات يشبه أي تحول يحدثه الفنان في المواد أو المواضيع التي يتعاطى معها كالمنظر الطبيعي ، أو الغيم ، أو العصفور ، أو الوجه ، أو الجسد . . . . فيحولها إلى مواد فنية تخدم بنية اللوحة . فاللقاء هنا أولاً وأخيراً في «الشعرية» (أو الشعر) التي أشرنا إليها في المدخل ، يفترق عندما تستخدم هذه الشعرية في فضاء ما ، كان تشكيلياً ، أو موسيقياً ، أو شعرياً .

لكن إذا كان الفنان التشكيلي حوّل الكلام الشعري أي لون وشكل (مستفيداً من جمالية الحرف العربي ، واحتمالاته التشكيلية) ، وبنية خاصة هي اللوحة ، فإن الشاعر الذي زوّق دواوينه باللوحات وبالصور الفوتوغرافية ، حاول أيضاً أن يدخل الرسم ، أو اللوحة ، أو الصورة الفوتوغرافية في صلب قصيدته ؛ أي أن تتحول المادة الصورية ، هذه إلى جزء من القصيدة ، ربما متأثراً بظاهرة الكولاج التي عرفناها عند كثير من الفنانين : براك بيتاسو ، بيكابيا . . . الخ . والكولاج الشعري هنا يختار مادته الشاعر ارتباطاً بمناخاته ، وهواجسه ، ولغته الشعرية . صلاح فائق ، محكوماً ، بالتجربة السوريالية ، أدخل رسوماً أو صوراً فوتوغرافية على بعض قصائد (رسم«٨») ، وكذلك عدد من الشعراء العرب كبلند الحيدري (رسم «٩») ، وأنسي الحاج ، وناديا تويني ، وسعيد عقل ، والأخطل الصغير . . . على أن الرسوم والصور تتوازى مع القصيدة ، وإن تجاوزت التزويقي ، لتكون من أجوائها ، لتكون نوعاً من الكولاج ، وعلينا أن نفرق هنا بين تجربة صلاح فائق مثلاً في استخدام العناصر الصورية ، وبين الذين ذكرنا . . .

فصلاح فائق يرى إلى الصور وإلى حد ما جزءاً من لعبته ، بينما الآخرون ممن أوردناهم يرون إلى الصور كعناصر رديفة ، موازية . على أن الشاعر والناقد كمال أبوديب ، راح ، ربما أبعد من هؤلاء عندما أدخل الرسم ، والصورة ، واللوحة في صُلب «الكتابة» في تضاعيف الجمل والمقاطع ، فصارت جزءاً من هذه الكتابة ، أثرت في طريقة تناول القصيدة ، وفي طريقة قراءتها وفي بنيتها العامة (رسم «١٠») . وهذا ماقرب «عمله» من القصيدة البصرية ، أو على الأقل من القصيدة التي تزدوج فيها رؤية القصيدة وقراءتها . لكن من دون أن يذهب إلى التطريب «الحرفي» أو «الشكلي» ، والتشكيلي الذي مارسه أصحاب القصيدة البصرية . كأنّ قصيدته واقفة بين مسافتي القراءة والرؤية ؛ وإن غلبت القراءة العناصر البصرية . وأدونيس استعمل في بعض قصائده إشارات وأسهماً حملها ماحملها من دلالات . ولكن بقيت الغلبة للكلمة .

هذا اللعب ، بالتشاكيل ، في مستوى القصيدة ما كان ليتم ، لو لم ينتقل الشعر من الإيقاع الشفوي إلى الإيقاع البصري ، أي من الإيقاع اللسني إلى الإيقاع الصامت . وهذا يعود كما قال الكثير إلى «اختراع المطبعة» . أي اختراع «الورق» . . . فالكتاب ، والمجلة . . . فالقصيدة صار مكانهاالكتاب وصار مسافتها الصمت . وتظن أن أقصى «احتفال» بهذه المسافة الجديدة ، للورقة ، تجلى في ما أسمي «القصيدة البصرية» ، وما سبقها من محاولات استغلال هذه المساحة الورقة ، وما أعقبها من تحويل الصفحة (الورقة) إلى فضاء تشكيلي شعري (كي لا أقول سينوغرافي) ، إلى مفتاح دلالته الكلام . ونظن أن علاقة القصيدة العربية بالفضاء التشكيلي يتجلى في هذه الممارسة الشعرية تجليه في القصيدة البصرية .

والقصيدة البصرية التي أثرت في تكوينها اللوحة التشكيلية ، أي علاقة الألوان والخطوط ، وأثرت كذلك في تفجرها «النظرة المستقبلية» ، والحداثية ، التي تبناها بعض الشعراء بعد اختراع السينما ، والفونو غراف . . . ، هذه القصيدة البصرية كان مهّد لها الشاعر الفرنسي ما لرمه في قصيدته المشهورة «رمية نرد» . . . فأثر بطريقة مباشرة في الشاعر الفرنسي غيوم أبو لينير ، كما أثرت في هذا الشاعر صاحب الديوان المشهور «كاليغرام» (قصائد بصرية) كل من الشاعرين بليز ساندرارز ، وجول رومان ، وقد استخدم أبولينير الصفحة البيضاء لتكون مجالاً لقصيدة بصرية غنائية (رسم «١١») ، ترسم بالكلمة والحرف أشكالاً كالنافورة ، والزهرة ، كما تكتب القصيدة في أوضاع عمودية ، (وكانت قبل مالرمه أفقية الحركة) ، وهكذا «أدت الوسائل الطباعية المتطورة إلى غنائية بصرية كانت شبه مجهولة» . ولايمكن إغفال الدور الكبير الذي لعبته الحركة التكعيبية (مع بيكابيا ، بيكاسو ، براغ) على قيام القصيدة الأبولينيرية .

لكن الدادائيين، والسورياليين، من بعدهم، ذهبوا أبعد من ذلك في قصائدهم البصرية - السمعية، حيث جعلوا الحرف، أو الكلمة، مفردة تشكيلية - موسيقية مكررة تكراراً يذكر بالطقوس البدائية. ومن هؤلاء الشعراء (وقد ذكرنا بعضهم في كلامنا على القصيدة الصوتية)، هيغويال وكيرت شويترز - ومان راي - وهوسمان. انظر الرسوم ١٢، ١٣، ١٤، ١٥). وقد عرفت القصيدة العربية مجاراة لقصيدة أبولينير البصرية فجرب محمد عيتاني (وهو قصاص وروائي أصلاً) مثل هذه الكتابة ونشرها في مجلة «الطريق» في الستينات، وفي السنوات الأخيرة ظهرت قصائد «الكترونية»، وبصرية، لعدد من الشعراء اللبنانيين، نشرت في جريدة «النهار»، وفي مجلتي «آي»، و«ميكروب» (توقفتا عن الصدور)، وكان من أبرز ممارسي هذه التجربة: عادل فاخوري (وهو أستاذ فلسفة) بعض «قصائده» «بجعه» (رسم«١٦») و«برغشة» (رسم«١٧») و «سحاب» (رسم «١٨»)، ورئيف كرم (وهو مسرحي) في «آي» (رسم «١٩»).

ومارست هدى النعماني في ديوانها «هاء تتدحرج» كتابة القصيدة البصرية أيضاً (رسم «٢٠»)...

لكن السؤال الأساسي، وبعيداً عن التقويم، أو المقاربة النقدية، لماذا يربط انجاز القصيدة البصرية، بالغرب؟ لماذا يجعل من غيوم أبولينير مثلاً رائد هذا النوع من الشعر، والعرب مارسوه، وبشكل أكثر «تركيباً» وأكثر «لعباً» و«تلاعباً»، منذ القرن السابع الهجري وربما قبل ذلك. ويمكن، ومن دون أن نتوقف طويلاً، أن نذكر من هذا النوع الذي يعتمد في قراءته على وضعه البصري، أو توزيعه «الجغرافي» «المخلع أو التفصيل» (رسم «٢١») وسمّي هذا النمط «المخلعات» إشارة إلى مافيه من تفكك. وطريقة نظمه هي أن يجيئوا بقصيدة، يقصدون في قوافيها المقصورة إلى نوع من الترتيب، وبذلك تخرج القطعة أو القصيدة وهي تقرأ عرضاً وطولاً، طرداً وعكساً، ثم تُقرأ بالشطرة الواحدة من القوافي الثلاث على وجوه كثيرة لاتحصى، وأول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس، على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي. (ولد ٦٧٢هـ- وتوفي ٧٤٠).

هذه القراءة غير المحصورة للقصيدة ازدهرت في الشعر الفرنسي في بداية هذا القرن. وتطورت ولايزال يمارسها كتابةً بعض كبار الشعراء كجاك روبو، وميشيل ديغي، وأندره دوبوشيه. (يعني العرب سبقوا الفرنسيين نحو ٧٠٠ عام).

وفي القصائد البصرية «المشجّر» (رسم «٢٢») وهو نوع من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسُمي شجراً لاشتجار بعض كلماته ببعض أي تداخلها.

وهنـــاك القصـائـد الـدائريـة ، (رســم «٢٣-٢٤») ، والمثلثــة (رسم «٢٥») والمربعة (رسم «٢٦») .

وهنـــاك صنـف آخـر من الشعـر عدّه القدماء في باب البديع تكون القصيدة فيه على شكل خاتـم ، منه هذه القصيدة لابن قلانس (رسم«٢٧») ، وأخرى لصالح بن شريف الرندي (رسم «٢٨») . . .

(وكان في ودنا أن نتوسع أكثر في هذا النوع من القصائد التي سبق بها العرب الأوروبيين بمئات السنين ، والتي لاتزال شبه مجهولة لدى كثير من النقاد فالقراء ، فتعطي ريادة «القصيدة البصرية» للغربيين . واللافت في الأمر أن الأوروبيين كتبوا القصيدة البصرية ، بأشكالها المتعددة ، تحت تأثير ظهور المطبعة (١٤٧٠م) ، وتحت تأثير تنامي الفن التشكيلي ، في حين أن العرب كتبوا هذه القصيدة (وأشدد على عبارة «كتبوا») ، قبل المطبعة ، ومن دون أن يكون عندهم حركة تشكيلية بالمعنى الحديث للكلمة ، وهذا دليل على أن الحاسة البصرية لدى العربي قوية ، على عكس مايقول البعض بأن «العرب شعب سماعي» . . .

ولكن إذا كانت القصيدة البصرية العربية (والغربية أيضاً) من نتاج العلاقة القائمة بين القصيدة والفضاء التشكيلي ، حيث إن الشاعر أخذ المبادرة بدل الفنان ، فإن هذه القصيدة لم تكن أكثر من «لعب» و«عبث» ، وظواهر آنية مرتبطة بمناخات وأجواء محددة .

وإذا كانت هذه القصيدة لعبت على فراغات الورقة ، فعددت القراءة ، إلاّ أنها ، وبسبب هذه «التشكيلية» الطاغية فيها ، شوشت بناء القصيدة وطرق تلقفها ، وكذلك لغتها . فهي ، وإن أدّت دوراً نقدياً ، أو طموحاً مغايراً إلى كتابة قصيدة تناهض ما هو سائد ، وتجافي «العلاقات التاريخية» أو «المكرسة» في القصيدة العربية (والغربية) ، إلاّأن قيمتها ، عموماً لاتتجاوز ماهو نقدي ، أو احتجاجي ، أو رد فعل . فهي ، وإن استعملت البيت الشعري «قديماً» ، أو «الحر» حديثاً ، والنثر ، أو الصراخ ، أو النبر تجر القصيدة إلى ماهو خارجها : إلى التزويق من ناحية ، وإلى الأحرفية ، وكذلك إلى اللوحة فتخدم بذلك فنوناً أخرى غير القصيدة «أياً كانت النيات الحسنة شعرية . فالنيات لاتكفي وكذلك النظريات» ، وإذا نجح بعضها في بناء «هرمونيا بصرية» ، فهذا لايعني أن هذه الهرمونيا البصرية هي هرمونيا شعرية . يبقى الشعر في النهاية ، وتحديداً القصيدة بعناصرها اللغوية والدلالية (وبالطبع الشعرية) .

لكن نظن أن القصيدة البصرية (كما رأيناها عند أبو لينير ، وقبله العرب ، وبعدهم عند

الدادائيين والسورياليين ، وبعدهم جميعاً عند بعض الذين مارسوها من العرب في لبنان وفي بلدان عربية وغير عربية) إذا كان لها دور ، ففي سواها ، خدمت من خلال الإحساس بفضاء الورقة (مايوازي إحساس الفنان بفضاء اللوحة) مايمكن أن نسميه قصيدة البياض ، أو القصيدة التي استغلت مساحة الصفحة لتقيم علاقات كتابية (لا شفوية) بين عناصر القصيدة . ونعود هنا إلى تجربة ستيفاني مالرمه ، وخصوصاً في قصيدة «رمية نرد» ، والتي كانت بداية لخط طويل ، ومتعدد في الكتابات الشعرية في فرنسا وأوروبا وصولاً إلى أمريكا ، فإلى الشعراء العرب .

في هذه القصيدة ، تتحول الصفحة وأحياناً القصيدة الممتدة على صفحات عدة ، وأحياناً إلى الكتاب «نظرية موريس بلانشو ، وتطبيقات جاك روبو وأدمون جابيس وأندره دوبوشيه ، وأحياناً غيفيك . . . وألن فانستاين» تتحول الصفحة إلى فضاء تشكيلي ، (بصري : أي ليُرى) تتوزع فيه الجمل والكلمات توزيعاً يلعب فيه البياض ، أي الفراغات ، دوراً يتجاوز ما هو تزويقي إلى ماهو عضوي . تتحول الفراغات إلى جزء من اللغة ، ومن الدلالات ، وخصوصاً من الإيقاع العام .

ففي هذه القصيدة تتخذ الكلمات والجمل علاقات ببعضها شبيهة بالعلاقات الموجودة ، بين الألوان والخطوط في فضاء اللوحة . وقال الشاعر الفرنسي بول كلوديل «الفراغات (أو البياض) ليس مجرد تزويق للقصيدة ، أو ضرورة مادية مفروضة من الخارج ؛ إنها شرط من شروط وجود القصيدة . . . من حياتها ، ومن تنفسها» . . (بول كلوديل ، أفكار في الشعر ، غاليمار ، باريس ، ١٩٦٠) . أي أن الصفحة (المطبوعة) هي هنا لتُرى بقدر ما لتقرأ . وقال بول ايلويار «للقصائد دائماً هوامشها البيضاء الكبيرة ، هوامش كبيرة للصمت» .

وقد تعددت أساليب التوزيع الطبوغرافي (الطباعي) لهذه القصائد ، فمنها ما اتخذ أشكالاً بصرية (ابو لينير) ومنها ما مورس عمودياً ، ومنها ما توازت فيه الجمل ، أو تقطعت ، أو رتبت موزعة لتفرض علاقات في اتجاهات عدة أو توجهات مختلفة أو قراءة عمودية تلتبس في قراءة أفقية ، فمنحرفة ، فمتمازجة كما نجد عند شعراء كميشيل ليريس ، ودو بوشيه ، وجاك روبو ، وسان جون برس ، وبيار ريفردي ، وألن فانستاين ، وجورج مونبييه ، وميشال بوتور ، ودنيس روش ، وإذا أردنا أن نعمم ، منطلقين من الحدود الدنيا في ممارسة هذه التجربة إلى حدودها القصوى (أحياناً نقرأ كلمة واحدة في أسفل الصفحة محاطة بفراغ هذه الصفحة كما في بعض دواوين ألن فانستاين) نجد أن كل الشعر في هذا القرن بات يستفيد من فضاء الصفحة لتشكيل القصيدة . والشعر العربي ، اليوم ، كأنه يتضمن ، مجمل المغامرات المتصلة بهذه

الكتابة ، فالسياب والبياتي ونازك الملائكة ، وخليل حاوي ، وصلاح عبدالصبور ، وسعيد عقل ، وأنسي الحاج ، ومحمد الماغوط ، وأدونيس ، ومحمود درويش ، وسليم بركات ، وعباس بيضون ومحمد علي شمس الدين ، ونزيه أبو عفش ، وحبيب الصائغ ، وقاسم حداد ، ومحمد القابسي ، وعلي اللواتي . تجاوزوا الإطار الثابت المعروف لتوزيع البيت (شطران بينهما فراغ) ، إلى أشكال غير محددة ، لعبت فيها الفراغات أدواراً عضوياً وإنْ بنسب متفاوتة بين هؤلاء الشعراء ، وبهواجس متباينة . فالفضاء «التشكيلي» هنا ، هو فضاء كتابيّ أي شعري (وليس مجرد فضاء بصري جمالي) . والقصيدة لتُرى ، ولكن أيضاً لتقرأ ، قراءة صامتة . وهنا لابدّ من الإشارة إلى عمق معنى التعاطي مع مساحة الورقة ، وهو محاولة الحسم مع ما هو شفوي ، أي تحول في بنية القصيدة نفسها : من الطبيعة الشفوية ، إلى الطبيعة الكتابية ، ومن القراءة الشفوية إلى القراءة الصامتة .

وهذا يعني انفصال القصيدة عن الشاعر (كصوت ، وحركات ، وجسد ، وملابس ، وأداء) . لهذا قال ألفرد دوفيني متأسفاً «تفقد القصيدة نصف سحرها عندما تطبع في كتاب» (أي عندما تغادر شاعرها) .

ونظن أن أهمية القصيدة البصرية ، فقصيدة «البياض» ، (أو القصيدة المستثمرة فراغات الورقة) تكمن في تحويلها لغة القصيدة ودورها : لم تعد القصيدة تتوجه إلى القبيلة ، من ضمن وظيفة (شفوية) اجتماعية ، أو حزبية أو سياسية . . لخ ، ولكنها انطوت على نفسها في كتاب ، في عزلة ، في قراءة منفردة . . . أي في حرية تقبل المعاني والدلالات والإيحاءات .

ولن نتوقف طويلاً عند : إلى أي حد تمكن معظم الشعراء الذين ذكرنا ، أي الذين انخرطوا في لعبة الفراغات ، تمكنوا من التخلص من الإرث الشفوي في كتاباتهم ، (الخطابة ، التصويت «الصامت» ، البلاغة التقليدية ، كي لاتكون هناك ثنائية بين قصيدة يفترض أنها «كتابية» ، وبين عناصرها الشفوية . وهنا لابدّ أن نشير إلى أن الخيط الذي يفصل الشفوي عن الكتابي دقيق جداً (وهذا موضوع آخر يمكن أن يُتناول في مناسبة أخرى) .

لكن الخطر الذي يتهدد هذا النوع من الشعر (أو القصيدة فيأتي إما من انحيازه كثيراً إلى ماهو بصري ، فتنضم القصيدة إلى «ماهو تشكيلي» ، أي إلى ماهو خارجها ، (إلى بنية أخرى) ، وإما إلى ماهو تزويقي ، فتقع القصيدة في جمالية باردة منفصلة عن المناخ الشعري ، وإما أن تسقط في سهولة التوزيع ، ومجانيته ، فتصير الصفحة قالباً جاهزاً لعملية ترتيب عشوائية ، وغير مبررة ؛ وإما أن تنبري فيها الثنائية من خلال تضمينها عناصر خطابية ، وسردية ، و (أي شفوية) ،

وهي التجلي الأقصى لما هو كتابي .

على هذا الأساس يمكن القول إن قصيدة الفراغات (أو البياض) تأثرت باللوحة وتجاوزتها إلى دينامية العلاقة بين الكلمة وبين مساحة الصفحة (كحقل احتمالات غير محدود ، وتأثرت كذلك بالقصيدة البصرية - الإيقاعية (أثرت فيها من قبل مع مالرمة) . وتجاوزتها إلى أبعد من اللعب المجاني الذي مارسه المستقبليون الروس ، والداداثيون والسورياليون ، والشعراء العرب الذين حذوا هذا الاتجاه . لكن رغم الإنجازات التي حققتها بعض أشكال هذه القصيدة المتعددة القراءات ، فإنها في إفراطها في فتح المقاطع والجمل على بعضها ، من خلال الترتيب الطباعي ، أو الهوامش ، أو أحجام الحروف ، شوشت أيضاً القراءة ، وأدت أحياناً إلى تهديد بؤرتها ومركزيتها ، خصوصاً عندما كانت تمتد «الكتابة» إلى كتاب بكامله أو إلى قصائد طويلة ، وهذا مانلمسه في قصيدة كمال أبو ديب ، وكذلك عند أدونيس في بعض مطولاته ، حيث تعد التشاكيل عناصر إضافية أو تصبح الجمل ، والمقاطع ، في علاقتها بهذه التشاكيل عناصر إضافية ، كي لا أقول عناصر نظرية جاهزة تبحث عن تطبيق لها في تجارب مفتعلة . وهنا لابدّ من أن نشير إلى رواسب العناصر «البصرية» (كولاج ، رسوم ، لوحات) التي كانت تدخل إلى القصيدة ، إما بحس أصيل ، وإما بحكم التقليد ، أو بحكم التزويق ، أو بحكم التأثير الشديد باللوحة ، أو بالفضاءات التشكيلية الأخرى ، في هذا الإطار يمكن القول إن قوة قصيدة الفراغات أو (البياض) في العلاقة الجدلية بين المساحة وبين الكلام ، بين الورقة كطاقة تقبل وتقدم أيضاً وبين الكلام كطاقة تقبل وتقدم أيضاً ، من دون اللجوء إلى أي عنصر خارجي كاللوحات ، والرسوم والكولاج . أي رد الفاعلية الشعرية إلى عنصر الكلام ومداه الورقي (التأويلي ، أو الإيحائي) وهذا يعيد إلى الكلمة في القصيدة دورها الأساسي والوحيد . فكما أبعدت القصيدة المكتوبة الشاعر (كصوت . . . وجسد ، وإلقاء) عن القصيدة ، لتصبح الكلمة الفصل للكلمة الشعرية ، فأبعدت بذلك العناصر الشفوية التي يمكن أن تنسب القصيدة إلى فنون أخرى كالخطابة (وهذا يهدد استقلاليتها) ، أبعدت قصيدة الفراغات (أو البياض) مختلف العناصر الخارجية التي أشرنا إليها (الألوان ، الرسوم ، اللوحات ، الصور الفوتوغرافية ، الكولاج) لتستقل بذاتها ، بقوة الكلام ، وبقوة العلاقة المختزلة ، المكثفة ، المحملة بالإيحاءات ، والتأويل (غير المحددة) ، مستغنية عن الاستعانة بتلك العناصر لاستكمال بنيتها ، أو لغتها أو إيقاعاتها .

كان في ودنا أن نتوّسع أكثر في هذه المقاربة فتشمل بعض الفنون الأخرى ذات الصلة العريقة بالقصيدة العربية (وغير العربية) ، كالمسرح ، والأوبرا ، والخطابة ، والرقص ، والسينما ، لكن المجال كان أضيق ، لاسيما عندما حاولنا ، على قدر مستطاعنا ، ومن ضمن ماتوفر لنا من مراجع ومصادر ونصوص ، أن نعطي للعلاقة القائمة بين القصيدة العربية الحديثة والفنون السمعية والبصرية ، بعضاً من حقها .

على أن الهدف الأساسي الذي سعينا إلى الوصول إليه ، هو أن القصيدة الشعرية ، كي لاتلتبس والفنون الأخرى ، عليها أن تتخلص من كل مايشدها إلى سواها : من الأغنية ، إلى التطريب ، إلى الصوت ، إلى اللوحة ، إلى الرسم ، إلى الكولاج ، إلى الآلات الموسيقية . أي أن تتقدم عارية ، بقوة الكلمة ، وحدها ، بطاقة الكلمة ، والعلاقات المحتملة ، بين عناصر التجربة الشعرية . وهذا لايتم ، كما حاولنا أن نبين ، إلاّ من خلال انضمام القصيدة إلى ذاتها ، وإلى مكانها ، وإلى حقلها الأساسي ، أي إلى الورقة . إلى الكتاب . أي إلى المكتوب . بمعنى آخر ، أردنا أن نقول إن المسافة التي قطعتها القصيدة العربية من الشفوي (بكل متطلباته وإلزاماته غير الشعرية) إلى الكتابي ، هي المسافة من الآخر (كعنصر خارجي) ، إلى ذاتها كطاقة لامتناهية من العلاقات الداخلية الحية ، المعبرة ، والدالة ، وكذلك الذاهبة إلى كسورها ، بلا دليل . وحاولنا أن نبين أن هذه الأمور لاتتم إلاّ بقدرة الشاعر على استيعاب كل ماهو شعري في الطبيعة ، وفي النفس ، وفي الفنون الأخرى ، وصهرها في بنية القصيدة ، كي لاتقع في الثنائية التي تهدد هوية القصيدة ووحدتها العضوية .

على هذا الأساس كان لنا موقف سلبي من تزيين القصائد بالرسوم ، واللوحات ، أو بإدخال الكولاج ، أو اللوحات ، إلى لغة القصيدة . وكان لنا أيضاً موقف سلبي من مرافقة الآلات الموسيقية القصيدة ، أو من إلقائها المنبري (أي إدخال الصوت كعنصر خارجي) على القصيدة . فالقصيدة المهمة لاتحتاج حتى إلى شاعرها كي تصل أو لاتصل . فالكتاب مصيرها الأخير . والقراءة المنعزلة هي القراءة الوحيدة القادرة على التأمل ، وعلي اكتشاف طبقات القصيدة ودلالاتها ، ولغتها . لكن هذا لايعني أن القصيدة لم تتأثر بالغناء ، وبالفضاء التشكيلي . على العكس . استفادت القصيدة من الإيقاع الداخلي للغناء ، وحولته إلى غنائية صامتة ، واستفادت من الفضاء التشكيلي للفنون البصرية ، من خلال تحويل الشاعر فراغات الصفحة أو الكتاب ، إلى حقل دلالات ، وتجارب ، أبعد من الشكلانية ، وأبعد من المجانية . إنه الحقل الكتابي

الصامت الذي يحفظ استقلالية القصيدة ، ويحميها من السهولة الموسيقية ، والتشكيلية والشكلية التي لمسناها في بعض القصائد البصرية أو الصوتية عند ابو لينير ، أو بعض الدادائيين ، والسورياليين ، وعند بعض الشعراء العرب الذي جاروهم .

□ فهرست الهوامش □

١ - «القوس والقيثارة» ، أو كتافيو باث ، دار سوي ، بباريس ، ص١١ .

٢ - المرجع ذاته ، ص١٢ .

٣ - المرجع ذاته ، ص١٤ .

٤ - المرجع ذاته ، ص١٦ .

٥ - قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه ، سوزان برنار ، ص٨٨٥ .

٦ - القوس والقيثارة ، ص٢٥ .

٧ - المرجع ذاته ، ص٣٧ .

٨ - الأقلام ، العدد ٤-٥ حزيران ، ص١١٣ .

٩ - قصيدة النثر من بودلير ، ص٤٠ .

١٠ - المرجع ذاته ، ص٤٣ .

١١ - المرجع ذاته ص٥٦ .

١٢ - النظرية الأدبية لرينه ويليك وأوستن وارين - دار سوي ، ص١١ .

١٣ - المرجع ذاته ، ص١٣ .

١٤ - المرجع ذاته ، ص١٥ .

١٥ - «الشعر» ، جان جورج ، ص١١٥ .

١٦ - المرجع ذاته ، ص١٨ .

١٧ - الأقلام ، ص١١٤ .

١٨ - المرجع ذاته ، ص١١٤ .

١٩ - معجم الدادائية ، جورج هوغني ، كلود سيمون ، ص٢٧٤ .

٢٠ - المرجع ذاته ، ٢٧٥ .

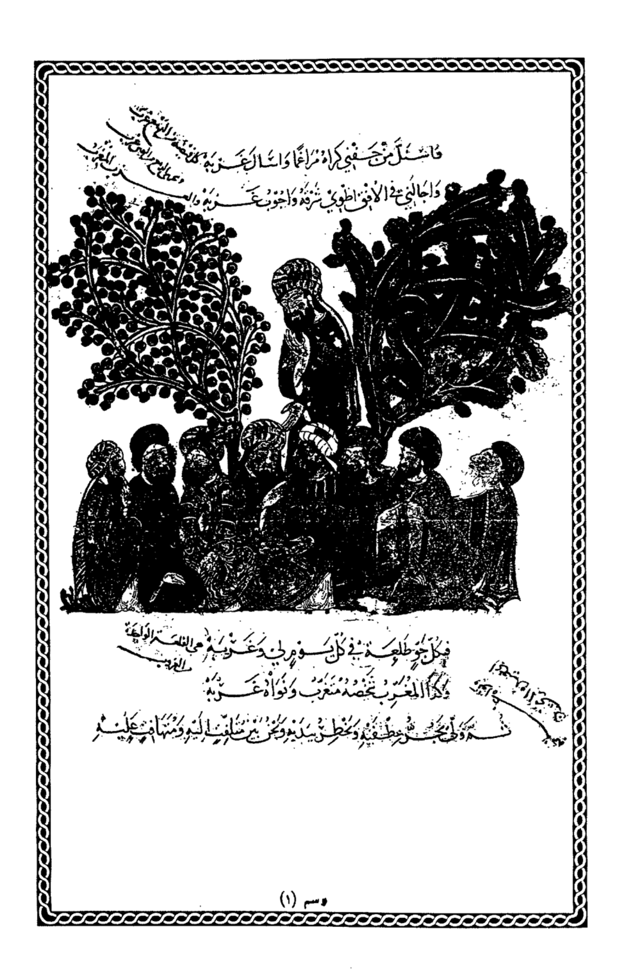
٢١ - المرجع ذاته - ص٢٧٦ .

٢٢ - المرجع ذاته - ص٢٧٧ .

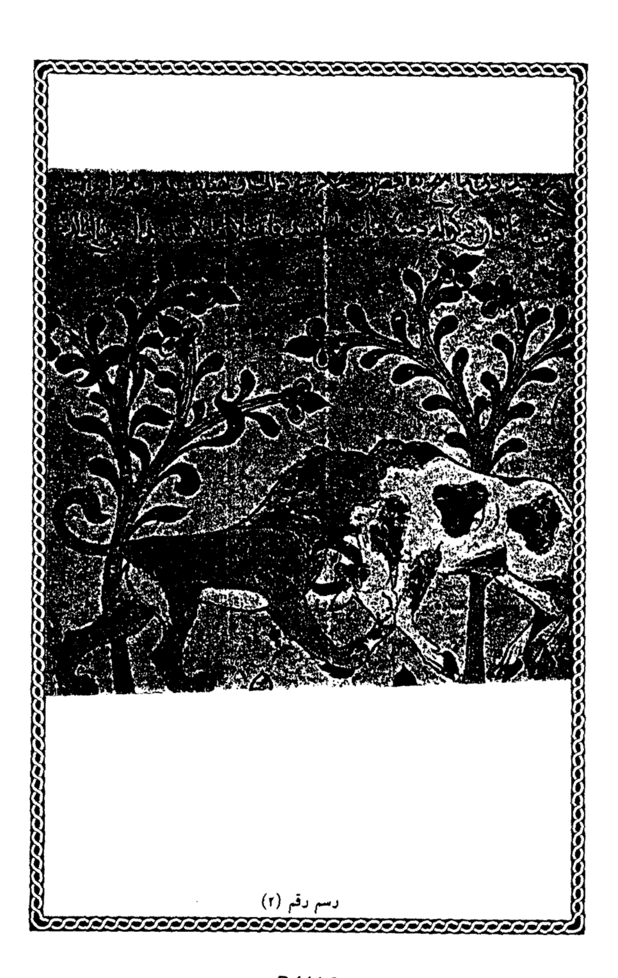
٢٣ - رندلى ، سعيد عقل ، ص٢٣ .

٢٤ - جامح بالدلال ، صلاح الدين الصفوي .

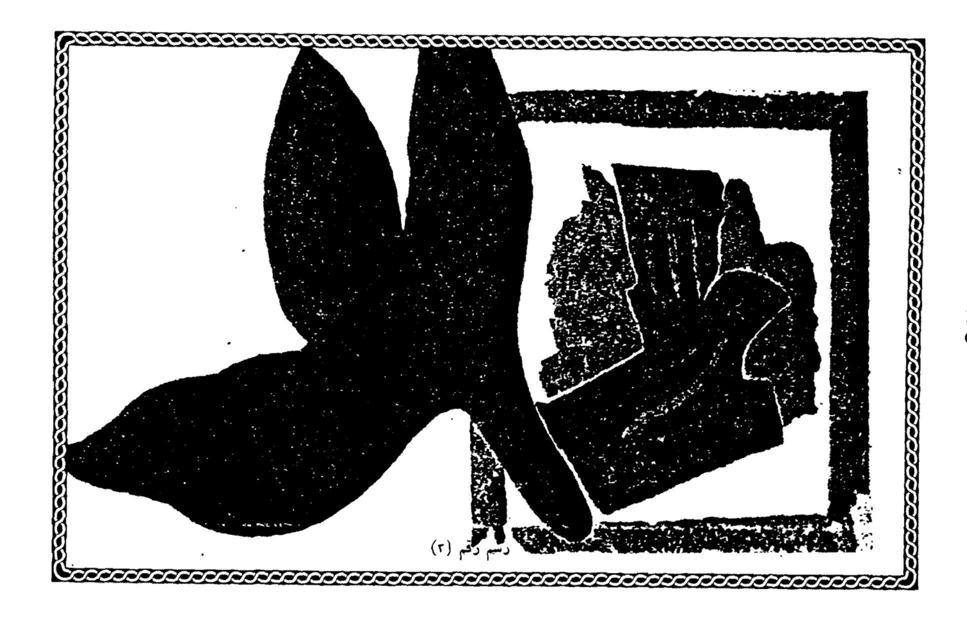
□ فهرست الرسوم والصور قصائد □


فاسئل من جفني كراه مراغما واسال غربه
واجالني في الافق اطوي شرقه واجوب غربه
فبكل جو طلعة في كل يوم لي وغربه
وكذا المغرب شخصه متغرب ونواه غربه
ثم ولى يجر عطفيه ويخطر بيديه ونحن بين متلهف اليه ومتهافت عليه

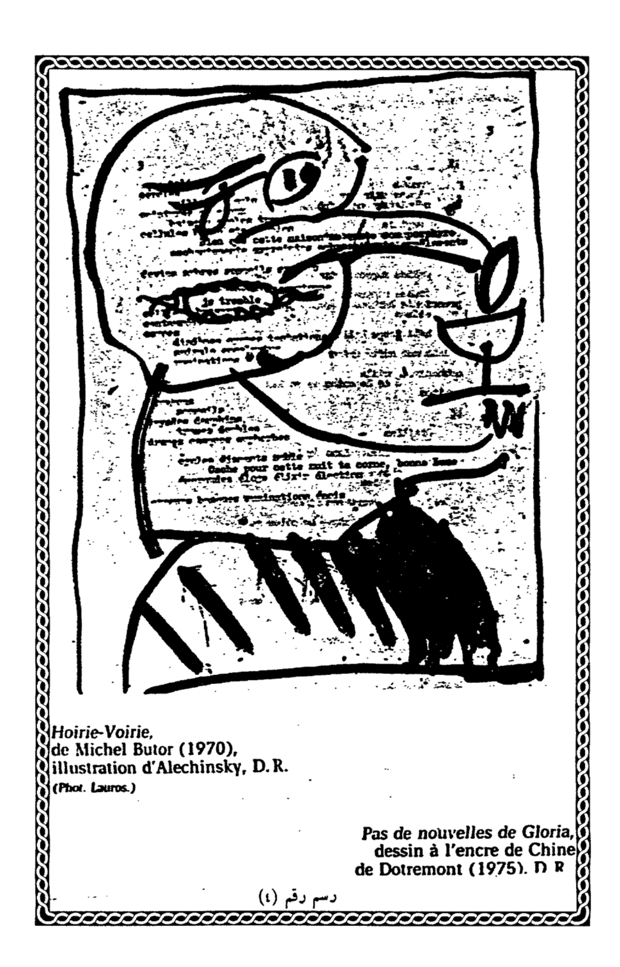
رسم (١)



رسم رقم (٢)



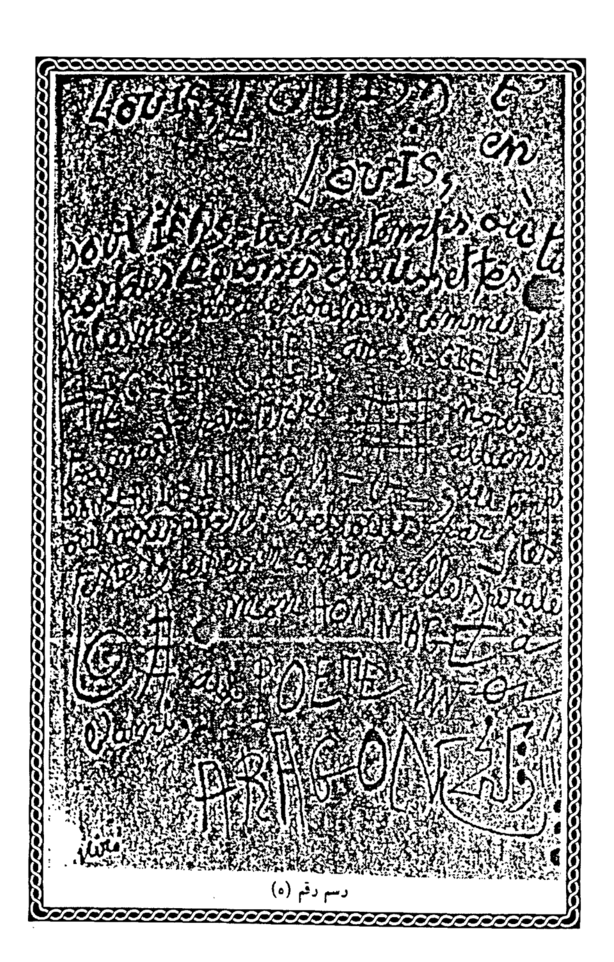
رسم رقم (٣)



Hoirie-Voirie,
de Michel Butor (1970),
illustration d'Alechinsky, D. R.
(Phot. Lauros.)

Pas de nouvelles de Gloria,
dessin à l'encre de Chine
de Dotremont (1975). D R

رسم رقم (٤)



رسم رقم (٥)

T E X T U E L

Ilot physique Seuphor sous l'aile de Mondrian
sous les drapeaux sérieux du Néo-Plasticisme
battant le pavillon très pur

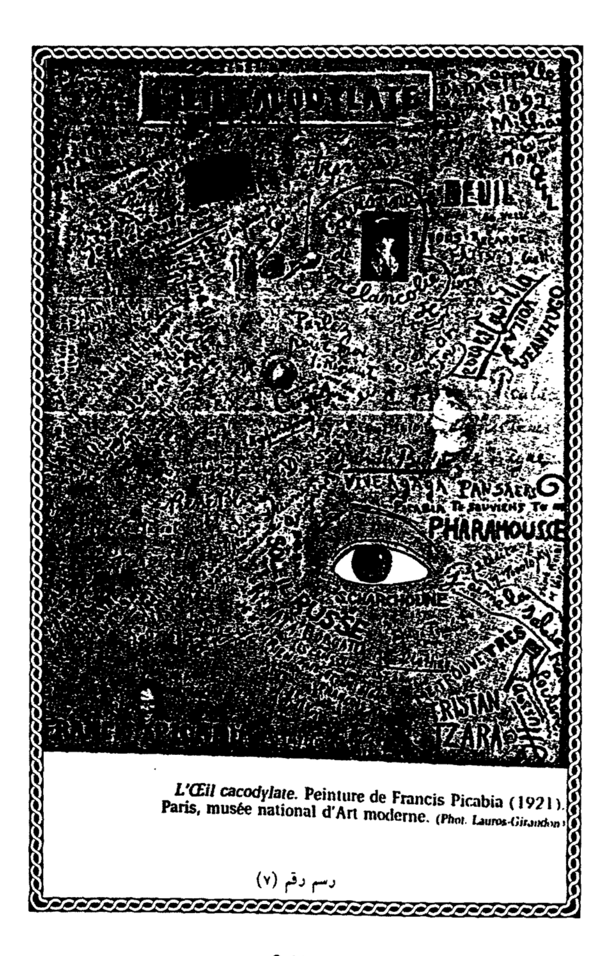
échappée belle de l'art
enfin mesure d'hygiène
ralliez-vous tous au pavillon du grand secours
du grand sérieux quand nous serons mieux déjà
et disparaisse la flore sous le regard néo
et cessent les éboulements

l'ilot physique sort des cavernes
il ose construire dans le clair
il lève la tête
où il n'y a que le grand bleu
et le grand gris et le grand blanc
et le grand noir et le soleil tout feu
suivi des synonymes bonheur sagesse connaissance
et de la joie...
qu'il ne faut pas confondre encore

mais il fallait y penser si j'ose dire
être déjà et non choisir et choisir bien quand-même
mais il fallait prendre contact
marcher [illegible] temps et sous le juste signe

M. Seuphor
16 mai 1928

رسم رقم (٦)



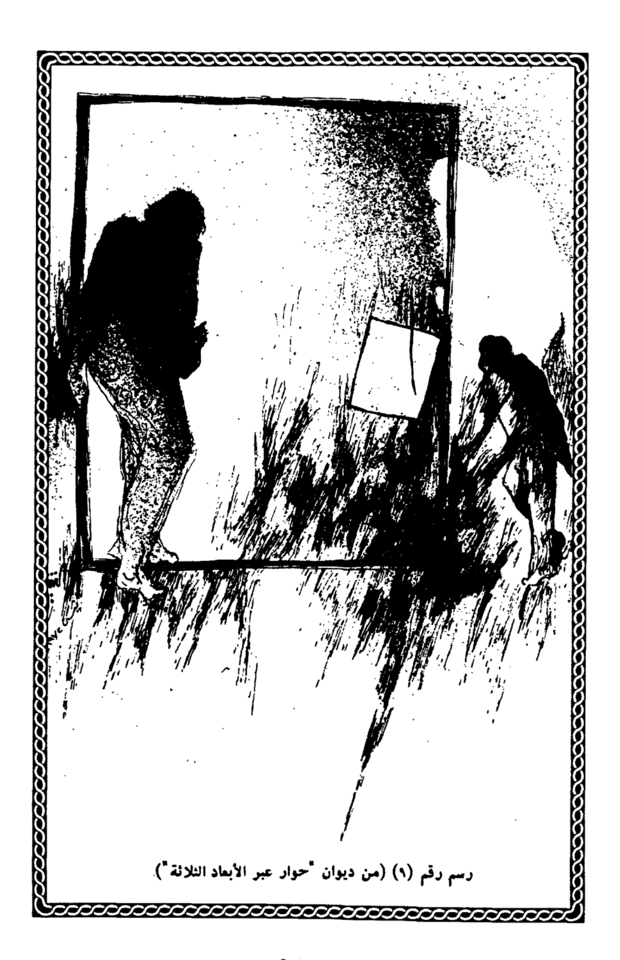
L'Œil cacodylate. Peinture de Francis Picabia (1921). Paris, musée national d'Art moderne. (Phot. Lauros-Giraudon)

رسم رقم (٧)



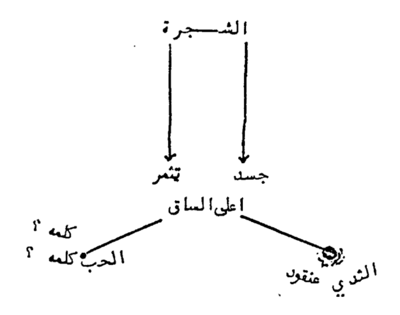
New chairman

رسم رقم (٨)   (من ديوان مقاطعات وأحلام)



رسم رقم (٩) (من ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة")

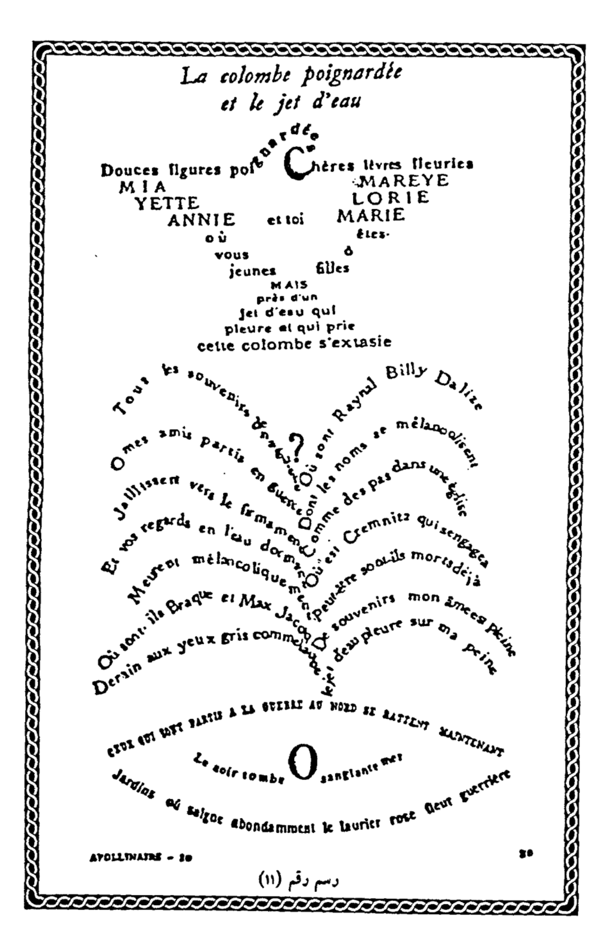
قصيدة الكلمات التي تدور أجساداً



الرأس

غابة تنمو في كثافتها
تشابكات عرائش طحالب
زهور الليمون
وزعتر القرنفل
وديس تحشوه أفاعٍ
سجود بلتمع الضوء
أحياناً خلل الغابة

رسم رقم (١٠)


La colombe poignardée
et le jet d'eau
Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries
MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE et toi MARIE
où êtes-
vous ô
jeunes filles
MAIS
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie
Tous les souvenirs de naguère
O mes amis partis en guerre
Jaillissent vers le firmament
Et vos regards en l'eau dormant
Meurent mélancoliquement
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Derain aux yeux gris comme l'aube
Où sont Raynal Billy Dalize
Dont les noms se mélancolisent
Comme des pas dans une église
Où est Cremnitz qui s'engagea
Peut-être sont-ils morts déjà
De souvenirs mon âme est pleine
Le jet d'eau pleure sur ma peine
CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
Le soir tombe O sanglante mer
Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière
APOLLINAIRE - 20
20
رسم رقم (١١)



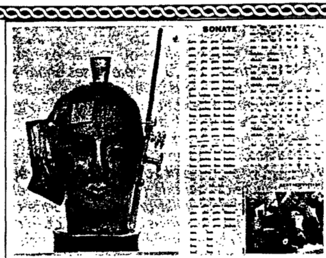
KARRAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Hugo Ball récitant ses poèmes au cabaret Voltaire.

Poème phonétique de Hugo Ball.

رسم رقم (١٢)



"L'Esprit de notre temps", sculpture en bois de Raoul Hausmann, Berlin, 1918.

"Sonate" de Kurt Schwitters pour "Mecano" 4-5 accompagné d'un collage. Leider, 1923.

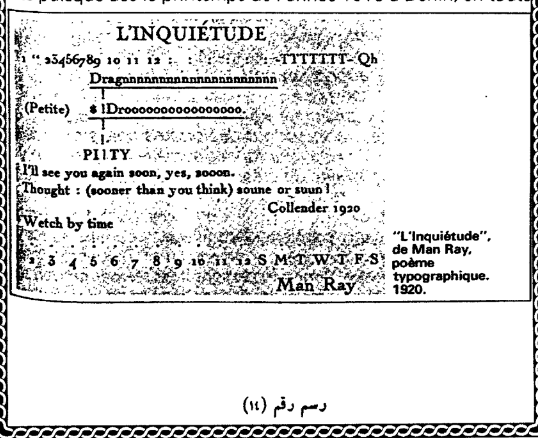
Grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
Tila lola lula lola
tila lula lola lula
tila lola lula lola
tila lula lola lula
Grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bem bem
bem bem
bem bem
bem bem
Tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E

رسم رقم (١٢)

reproduire les jeux de caractère de sa typographie: *Karavane.*

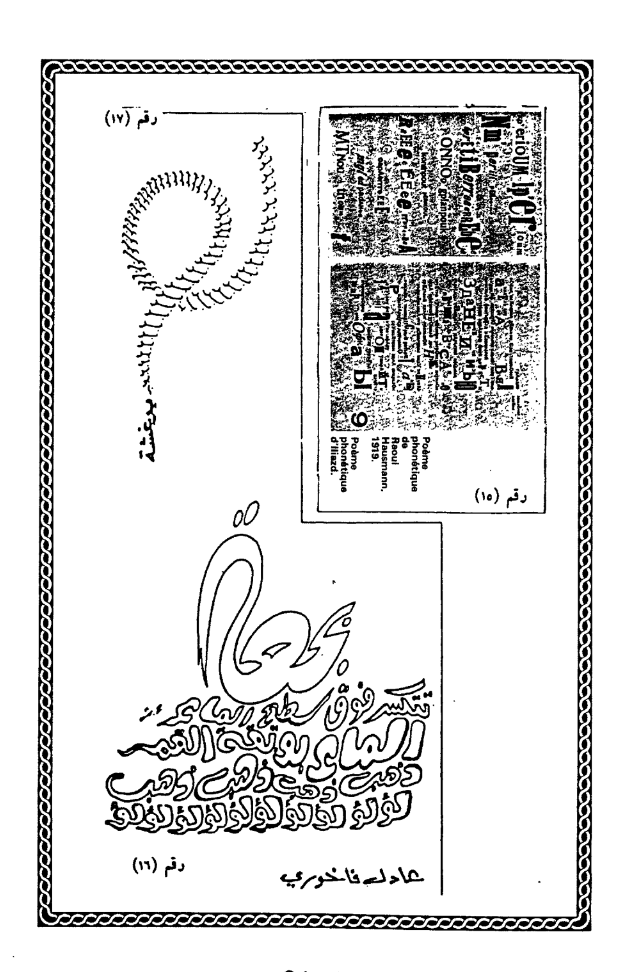
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
u uu u
schampa w ulla w ussa olobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
w ulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba-umf
kusagauma
ba-umf

Ceux qui pratiquèrent avec le plus de persévérance ce mode d'expression sonore sont incontestablement Raoul Hausmann et Kurt Schwitters. Chronologiquement, Raoul Hausmann vient en tête puisque dès le printemps de l'année 1918 à Berlin, en toute



"L'Inquiétude", de Man Ray, poème typographique. 1920.

رسم رقم (١٤)


رقم (١٧)
مرتعشة
Poème phonétique de Raoul Hausmann. 1919.
Poème phonétique d'Iliazd.
رقم (١٥)
رقم (١٦)
عادل فاخوري

يبكي معي د

ى ى ى ى ى ى

ا ا ا ا ا ا

سحاب
سحاب
سحاب
سحاب
سحاب
سحاب

حابلك

د ر ه

تا ترنحر

د ر ر

ما صدرك

و ز

حين تغادرين!

عادل فاخوري
رسم رقم (١٨)

رقم ١٩

وَيسع نفسه كالهاوية

تشكل لعبة حلقة راقصة ورايات

له تشكل حزني لجبهة

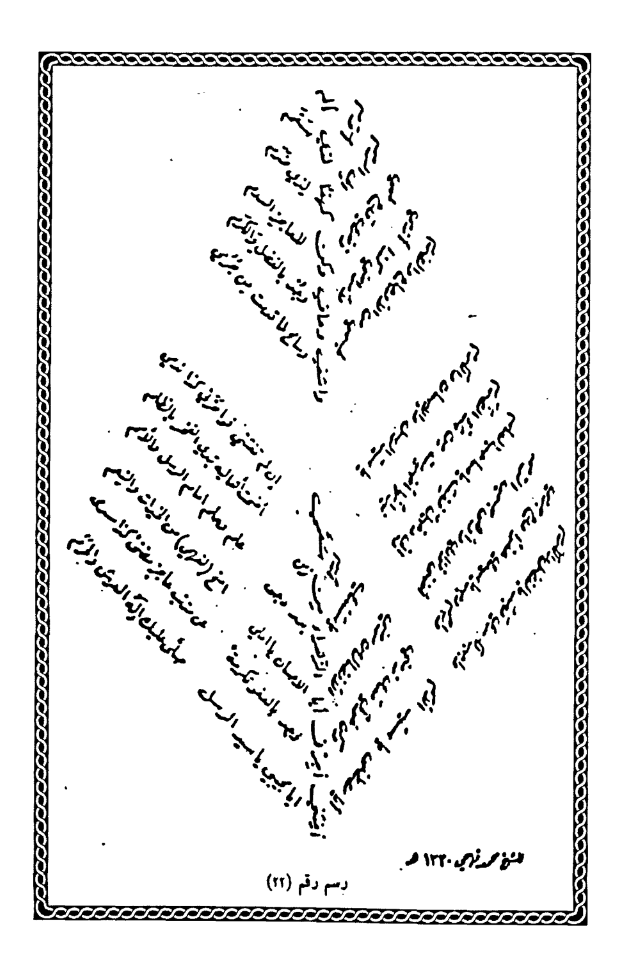
له تشكل قوس

له تشكل شعاع في نقطة

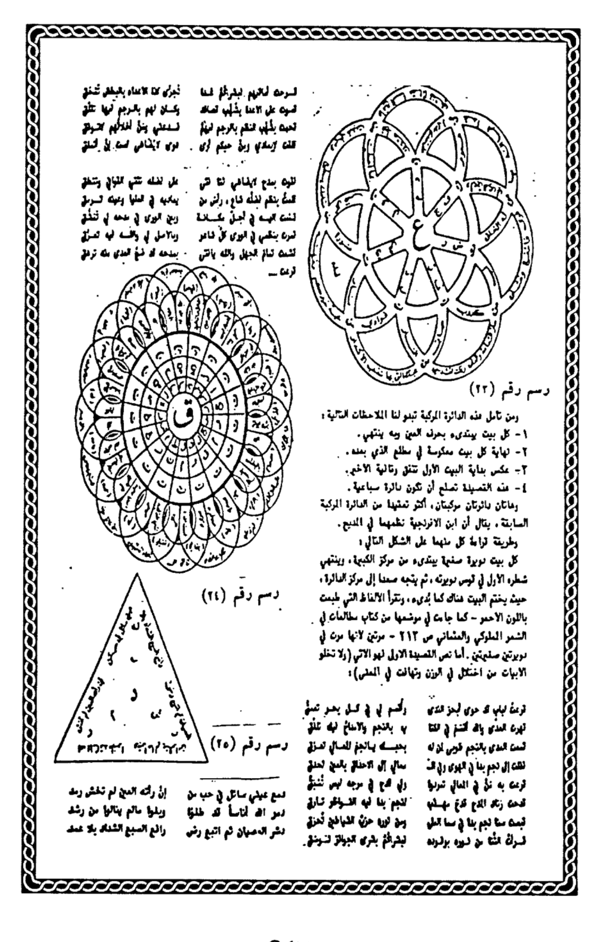
رسم رقم (٢٠)

داء نوى	بفؤادي شفه لم	بسهم [illegible]	بتذكاري الهم والكمد (?)
يا طبيب	لهب تذكو حرارته	[illegible] الضنى	في علل الدمع من جسدي
بسهم النوى	حل في قلبي له الم	[illegible]	وبلائي به بالرصد (?)
[illegible]	من لجى شبت حرارته	[illegible] الضنا	قد رثا لي فيه ذو الحسد
جل الهوى	قلبي وجدا به عدم	[illegible]	منزنا بالحسن منتظم
[illegible]	وجه من تزهو نضارته	إذا انثنى	قلت له قدم بلا قود
مصلي الجوى	مولع بالمجد منتهم	ما [illegible]	تذكرى قلبي مع الكبد
يا [illegible]	مفتد تحلو [illegible]	يا [illegible]	أخذا نحو الردى بيدي
هد القوى	حسنه كالبدر يبتسم	لقد [illegible]	[illegible] النوى [illegible]
[illegible]	قمر تسبي إشارته	إذا رنا	ساطع الأنوار في البلد
قلبي كوى	ملك في الحسن محتكم	لقد [illegible]	[illegible]
[illegible]	سار لا تنطت زيارته	يا [illegible]	مولي وجدا مع الأبد

رسم رقم (٢١) (بكري ١٩٧ - ١٩٨)



رسم رقم (٢٢)



لـوحه لـالهم لبحرالمم لـنا | تجرى كلا الاعداء بالبطش تشنق
لسوه على الاعدا بقلب لصالة | وكان لهم بالرجم لها تلق
لحبه بقلب لنقم بالرجم لبهلم | لـسعلى بنى لظالهم الشوق
فلك لرسلاى وبنى حيكم لرى . | لوى الهاشمي لست إلى لـخلق

للوه بمدح الهاشمي لنا لتى | على لفله تثني اللوالي وتنطق
لملخ بنعم لفله شائع ، ولنى من | يمائحه في العليا وعينه تـرمق
لنشت الحبه في أجل مكـانة | وبى الورى في مدحه في تنخلق
لمره بنقص في الورى كل شاعر | وبالأصل في والله له تعرق
لنشه تمام الجهل والله بانتى . | بمدحه له نفح العدى منه ترفق
لرعة ـــ

رسم رقم (٢٢)

ومن تأمل هذه الدائرة المركبة تبدو لنا الملاحظات التالية :

١ - كل بيت يبتدىء بحرف العين وبه ينتهي .

٢ - نهاية كل بيت معكوسة في مطلع الذي بعده .

٣ - عكس بداية البيت الاول تتفق ونهاية الاخير.

٤ - هذه القصيدة تصلح أن تكون دائرة سباعية .

وهاتان دائرتان مركبتان ، أكثر تعقيدا من الدائرة المركبة السابقة ، يقال أن ابن الاترنجية نظمهما في المديح.

وطريقة قراءة كل منهما على الشكل التالي :

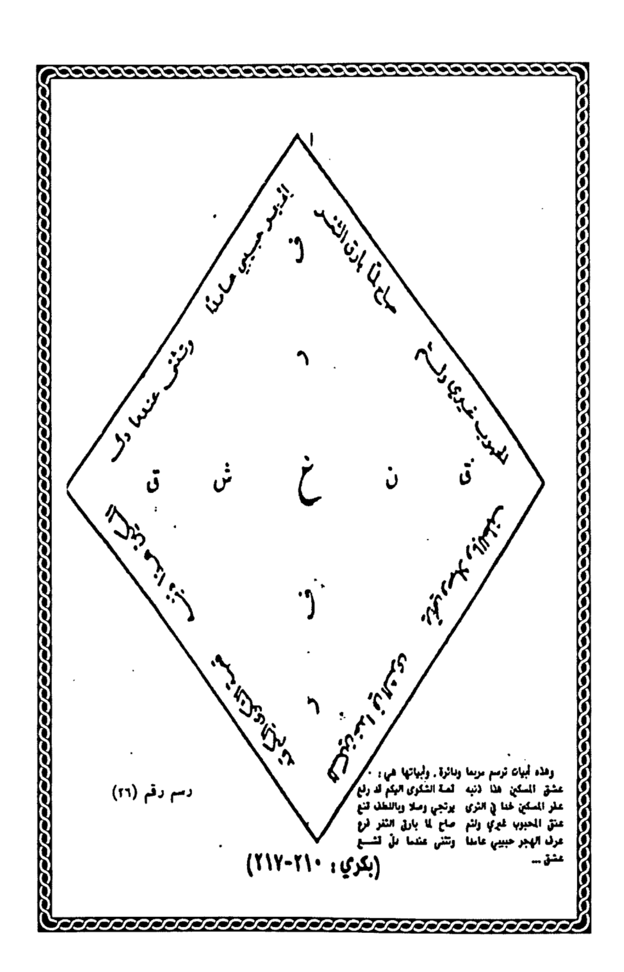
كل بيت دويرة صغيرة يبتدىء من مركز الكبيرة ، وينتهي شطره الاول في قوس دويرته ، ثم يتجه صعدا إلى مركز الدائرة ، حيث يختتم البيت هناك كما بُدىء ، وتقرأ الالفاظ التي طبعت باللون الاحمر - كما جاءت في موضعها من كتاب مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص ٢١٢ - مرتين لانها مرت في دويرتين صغيرتين . أما نص القصيدة الاول فهو الاتي (ولا تخلو الابيات من اختلال في الوزن وتهافت في المعنى) :

ترعة لباب له حوى لجز الندى | وكم لي في كـل يحـر تملق
لهرت العدى بالله أكتفى في اللقا | ب بالنجم والاملاح لـه تلق
لسمت العدى بالنجم قوسى لذ له | بحبـه بالنجم العالي لمرق
لقلت إلى نجم بدا في الهوى ولي لف | سالى إلى الاحتلاق بالمجد لحلق
ترعت به نق في المعالي لمرتوا | ولي الدمع في موجه ليس تنبثق
لحت زناد الدمع لدمع مهـلهم | لنجم بدا لـه الـخواطر تارق
لبمت سنا نجم بدا في سما العلى | ومن لوره حزن الشمائخ تحرق
لـرك المثنا من لـوه برلوده | لبحرالمم بحرى الجبالتر لـرشق.

رسم رقم (٢٤)

رسم رقم (٢٥)

دمع عيني سائل في حب من | إن رآته العين لم تخش رمد
رمز الله لناساً قد خلقوا | ويلوا سالم بنالوا من رشد
ننشر العصيان ثم اتبع رضى | رافع السبع الشداد بلا عمد

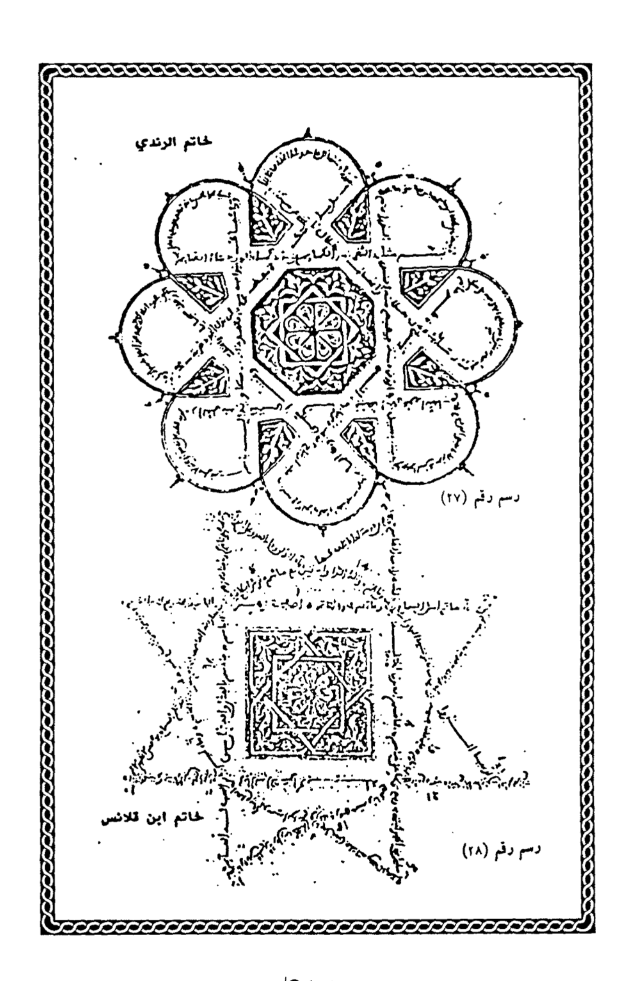


وهذه أبيات ترسم مربعا ودائرة . وأبياتها هي :

عشق المسكين هذا ذنبه   لعة الشكوى اليكم قد رفع
عذر المسكين خدا في الثرى   يرتجي وصلا وباللطف قنع
عشق المحبوب غيري ولثم   صاح لما بارق الثغر لمع
عرف الهجر حبيبي عامدا   وتثنى عندما دل لشـــع
عشق ...

رسم رقم (٢٦)

(بكري : ٢١٠-٢١٧)



رسم رقم (٢٧)

رسم رقم (٢٨)

□ المصادر والمراجع العربية □

١ - مواقف - عدد ٢٤-٢٥/ ١٩٧٣ .

٢ - أقلام - عدد٥/ ٦/ ١٩٩٢ .

٣ - آي (من دون تاريخ) - على الأرجح في الثمانينات .

٤ - ميكروب (من دون تاريخ) - على الأرجح في الثمانينات .

٥ - مقاطعات وأحلام - صلاح فائق - لندن ١٩٨٤ .

٦ - حوار عبر الأبعاد الثلاثة - لبلند الحيدري - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٧٢ .

٧ - رندلي - سعيد عقل - المكتبة العصرية (١٩٦٠) .

٨ - «أجمل الموشحات» (اختيار د . ميشال عاصي) عن «دار النهار» ، بيروت - ١٩٦٨ .

٩ - «لسان العرب» .

١٠ - المنهاج - حازم القرطاجني .

□ المصادر والمراجع الأجنبية □

- *Poémes ENPROSE, depuis Baudelaire Jusqu' à nos jours.*
- *La Poésie, Georges Jean, Seuil-Paris, 1966.*
- *Linguistique et Posétique, Daniel Delas et, Jacques Filliolet Librairie Carousee, Paris 1974.*
- *L'Arc et La Lyre, Octavio PAZ, Gallimard, Paris, 1956.*
- *La Théorie Litteraire, René Welleck et Austin Waren, Seuil-Paris 1972.*
- *Dictionnaire du Dadaisme, Georges Hugnet, Claude Simon, Paris.*
- *Calligrammes, G. Appollinaire.*
- *Poesie, S. Mallarmé.*

□ الأستاذ عبد العزيز السريع ـ رئيس الجلسة □

شكراً للأخ الأستاذ بول شاؤول على التزامه بالوقت ، وعلى العرض الطيب وأدعو الآن الدكتور معجب الزهراني لعرض تعقيبه أمامكم ، والدكتور الزهراني ولد في المملكة العربية السعودية عام ١٩٥٤م ، وقد حصل على الدكتوراه من السوربون في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩ ، وذلك على أطروحتة بعنوان : «صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة» .

يعمل حالياً أستاذا للنقد الأدبي الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ،

عمل مراسلاً ثقافياً في باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ، ثم مديراً لمكتب جريدة عكاظ في باريس ، أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة دراسات شرقية ، الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والانجليزية .

عضو بلجنة التخطيط للثقافة العربية التابعة لليونسكو ، شارك في ندوات ومؤتمرات ثقافية في المملكة ومصر والمغرب وإسبانيا ، نشر العديد من البحوث والدراسات في مجلات محلية عربية وفرنسية ، خصوصاً حول إشكالية الآخر ، وهو بصدد الإعداد للنشر في مجموعة من الكتب النقدية فليتفضل .

□ تعقيب د . معجب الزهراني □*

العلاقات بين الأشكال الفنية ، اللغوية وغيرها ، أحد المحاور الأساسية في النظريتين النقدية والجمالية منذ أفلاطون وأرسطو إلى هيجل وكروتشه واتين سوريو مرورا بالجاحظ وحازم القرطاجني ، ولا غرابة في ذلك مادام الفن ، وبمختلف أشكاله ولغاته وأزمنته وأمكنته ، إنجازا إبداعيا تتداخل وتتراسل فيه العناصر والأدوات والتأثيرات والحدوس ، إن في لحظة إنتاجه وتوزيعه ، وإن في لحظات تلقيه وتذوقه وتكريسه ، من هنا فإن كان تاريخ الفن ، مثله مثل تاريخ المعرفة البشرية عموما ، يكشف عن نزوع أشكاله نحو التمايز و«الاختلاف» خلال سيرورات تطورها وتحولها ، فإن هذا التاريخ نفسه يؤكد أن استقلال وتمايز هذه الأشكال ، لا يعنى أبدا انفصالها التام عن بعضها البعض ، ولا يفضي بالتالي إلى العزلة والقطيعة المطلقة فيما بينها .

ولعل في المفاهيم التي حاولت تحديد طبيعة الفن باعتباره «إلهاما» أو «محاكاة» أو «تخييلا» أو «انزياحا» أو «شكلا رمزيا» ، ما يشير إلى أن الأشكال الفنية من طبيعة جوهرية واحدة ، وأن كل شكل منها ليس أكثر من «كائن» ، ينتمي إلى ما يسميه هيجل بـ «مملكة الفن الشاسعة» .

في بحثه الذي بين أيدينا يحاول بول شاؤول إجراء مقاربة نقدية لإحدى تجليات هذه القضية محصورة تحديدا في «علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية» ، كما يتضح من عنوان الدراسة .

ورغم أن القراءة الأولية لهذه المقاربة لا بد وأن نتلمس فيها العديد من الجوانب الهامة والممتعة حقا إلا أن هناك أمورا مما يحسن التوقف عندها والانطلاق منها إلى حوار أكثر جدية مع بعض الطروحات المركزية فى المقاربة . ومراعاة لطبيعة «التعقيب» الذي يجب أن يكون مختصرا ومركزاً فإنني سأتوقف فحسب عند قضيتين أساسيتين في هذا البحث ، كما في أي بحث نقدي . الأولى منهما تتعلق تحديداً بالمفاهيم التي تشكل صلب الجهاز النظري الذي تنهض عليه المقاربة ، والقضية الثانية تمس آليات استخدام وتوظيف هذه المفاهيم لحظة التطبيق ، وما يتولد عن هذه الآليات من نتائج كان لا بد وأن تعلنها المقاربة كخطاب ، سواء أراد الباحث ذلك ووعاه أم لا .

---

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

وللإيضاح أؤكد قبل مناقشة هاتين القضيتين ، أنني أتعامل مع الباحث من خلال الدراسة التي بين يدي ، أي باعتباره ناقدا لا باعتباره شاعرا له تجربته الإبداعية الخاصة والهامة في سياق الإنجاز الشعري العربي المعاصر . ذلك لأن الخطاب النقدي هو الأرضية المشتركة فيما بيننا ، ومهما قيل ويقال عن إبداعية وفنية هذا الخطاب ، التي قد تنتقل إليه من موضوعه بالعدوى أو بالمجاورة ، فإنني ممن يتعامل مع الإنجاز النقدي باعتباره إنجازا «معرفيا» بل وينزع نحو «العلمية» ، خصوصا وأنه يستمد من الألسنة الحديثة جل مفاهيمه ومصطلحاته ومقولاته ، فآمل أن يعذرني الباحث الكريم إن ورد في تعقيبي هذا ما يكشف جوانب الخلل المنهجي في مقاربته ، إذ لو أردت التوقف عند الجوانب الإيجابية فيها ، لطال بنا الحديث ، وهذا مما لا تسمح به طبيعة التعقيب كما أشرت إليه أعلاه .

بعد هذا الإيضاح ، أو الاحتراس ، أشير فيما يتعلق بالقضية الأولى ، إلى أن مفهومي «الشعر» و «القصيدة» ، يشكلان معا الناظم الأساسي للجزء النظري من المقاربة ، ونظراً لأهميتها ، يكرس الباحث «المدخل» ، — ويشكل حوالى ثلث الدراسة — لمناقشة معانيهما ودلالاتهما ، وكأنما هو أيضاً ممن يمتثل لتلك المقولة الكانطية ، التي تلح على ضرورة البدء بتحديد المفاهيم كخطوة منهجية أولى وضرورية لإنجاز أي خطاب معرفي يسعى إلى فهم وتعقل الظواهر والعلاقات .

وإذا كان الباحث ينطلق في هذا الجزء من فرضية وجود خلط و«التباس»بين معاني هذين المفهومين ، وبالتالي بين الظواهر التي يحيلان إليها ويسميانها ، فمن المنطقي والمشروع أن نطرح من جهتنا التساؤل التالي : إلى أي مدى استطاع الباحث أن يجلي هذه القضية ، وأن يزيل أو يحد من ذلك الالتباس المفترض بين «الشعر» و «القصيدة»؟ .

لقد أشار بورخيس ، وقبله بول فاليري ، إلى أن بعض الكلمات تبدو لنا سهله واضحة و «مفهومة» في المعتاد من الأحوال ، لكننا ما إن نحاول تحديد معانيها الدقيقة حتى نكتشف أننا أمام صعوبات مرعبة ، وقد تدفع بنا إلى العودة مرة أخرى إلى أقرب المعاني «الشائعة» و«الغامضة» ! .

هذا في اعتقادي ما حصل للباحث ولي معه بالتالي ، إذ إننى خرجت من قراءة هذا الجزء النظري من الدراسة ، بما زاد من التباس وتداخل دلالات «الشعر» و«القصيدة» ، وقد كنت أحسب أنهما واضحان وبسيطان حد الشفافية . ولعل السبب الرئيسي في هذا يعود إلى أن الباحث يتنقل بخفة ومهارة ، أغبطه عليها ، من الاستخدام الاصطلاحي إلى الاستعمال المجازي ،

مما يجعل المعاني تتحدد وتتضح مرة وتعوّم وتعمى مرة أخرى ، في ذهني على الأقل .

فمفهوم «الشعر» ــ الذى يرادف عنده الشعرية ــ من العمومية بحيث ينسحب مدلوله ، كسمة وصفة على «كل شيء» لأنه كامن في كل شيء»(ص٢) . ومن حيث المبدأ ، قد لا يكون هناك مجال للاختلاف مع الباحث ، الذي يعايش العالم ببصر وبصيرة شاعر خصوصاً وأنه يؤكد مرتين ، في نفس العبارة ، على «نسبية» وجود أو حضور «الشعر» أو الشعرية» في أشياء العالم وكائناته وعلاقاته .

لكن ما إن نعاين الأمور من منظور الفاعلية الإجرائية الإنجازية ، حتى تبدأ الاختلافات فلا تنتهي ، إذ من الواضح جدا أن القول بأن «الشعر يكون في الأشخاص والأحداث والموقف السياسي والكلام اليومي وفي وجه المرأة بل وفي الحبل والغراب» ، قول جميل لكنه لا يستقيم ولا يفضي بنا إلى نتيجة في مجال الدرس المعرفي . إذ إن الأمر يتعلق هنا بصيغ تعميمية ، لا يمكن أن تستند الى غير الذائقة الفردية والرؤية الذاتية التي قد لا تقبل أى تعليل .

فالشعر *(Poésie)* أو الشعرية *(Poéticité)* أو *(Poétique)* يمكن أن يدرك أو يحس «حدسيا» أو «ذوقيا» في مختلف الأقاويل الشعرية ، من قصيدة وقصة ورواية ومسرحية وخطبة . . . ، بوصفها أقاويل تنهض على لغة مجازية ، استعارية أو كنائية ، بدرجة أو بأخرى كما قد نتجاوز هذا المعنى فنسلم بأن شعرية ما يمكن تلمسها في الأشكال الفنية غير اللغوية ــ بالمعنى الاصلاحي لكلمة اللغة ، باعتبارها هي أيضا نتاجا للخيال والإبداع ، وتشترك بالتالي مع الأقاويل الشعرية الأولى في الانتماء إلى «الأشكال الرمزية الفنية» ، بالمعنى الذي يعطيه كاسيرا *(E. Cassirer)* لهذه التسمية . ما إن نخرج عن هذين الإطارين فنسحبها على أشياء الطبيعة وعناصر الكون الأخرى ، حتى ندخل في خلاف أعيا المشتغلين بعلم الجمال وبفلسفة الفن ، ولا يمكن أن يجدي أو يفضي إلى نتيجة ، لأنه من طبيعة ميتافيزيقية ، بل ميثولوجية لاهوتية ، ويتيح لكل طرف أن يخرج من الجدل بنفس القناعات التي دخل منها إليه ، فقد أقتنع مع الباحث أن في موقف ذلك السياسي شعرية ما ، وقد أجدها معه في الكلام اليومي وفي وجه المرأة وفي الجبل أو الغراب ، لكنه من غير المتوقع أن أتمكن من إقناع المتلقي ــ السامع أو القارئ ــ بجدية ما أقول ، إلا إن ضمنت أنه هو أيضا يتموضع في نفس المنظور الذى أعاين منه الأمور .

وهنا لا جدوى البتة من الاستطراد في سرد الشواهد والأمثلة الذي قد يفضي إلى مزيد من التناقض كما حصل للباحث ، وهو يؤكد مرة على «أن العالم ليس أعمى» وفي سياق آخر يؤكد أن «عالم الطبيعة أعمى» ، قبل أن تخضع عناصره ومواده الأولية لعمليات التحويل والتشكيل الفني(من ص٢ ــ ١٠) .

وتزداد الأمور اضطرابا وعتامة حين ينتقل الباحث إلى مفهوم «القصيدة» ، إذيستعمله مره بالمعنى الاصطلاحى الشائع في أوساط المشتغلين في حقل الإنجاز الإبداعي والنقدي ، أي كتسمية لهذا «الجنس» أو «الشكل» اللغوي الأدبي الذي ينصرف إليه الذهن حين يقال هذه «قصيدة» وتلك «قصة قصيرة» أو «رواية» أو «مسرحية» ، أي أنه يقابل هنا كلمة *Poéme* بالفرنسية كما هو واضح .

ومرة أخرى يعود إلى الاستخدام المجازي التعميمي فتصبح عنده «اللوحة قصيدة» و «السمفونية قصيدة» و «المنحوته قصيدة» وهكذا(ص٦) . ولعله من الواضح هنا أن دلالة هذا المفهوم ، وبالأصح هذا المصطلح ، تتداخل مع دلالة «الشعر» أو «الشعرية» ، فتزداد العلاقة بينهما التباسا ، عوض أن تتحدد وتتضح باعتبارها علاقة «عام» «بخاص» و«كل» «بجزء» ، وظاهرة بإحدى تجلياتها كما يوحي به مقال الباحث في مستهل المدخل . فالتسمية في هذا السياق مهمة لأنها دليل هوية ، والتساهل في إطلاقها على غير مسمياتها يحول الخطاب النقدي إلى إنشاء لا مرجعية له خارج ذات منتجه . وألح على هذا الجانب لأن الأمر لا يتعلق هنا باختلاف في وجهات النظر ، وإنما بخلل أساسي في منهج المقاربة يكاد يجعلها في نهاية المطاف ، تبدو وكأنها تناقض نفسها بنفسها كما سنرى لاحقا .

فيما يتعلق بالجانب التطبيقي نصادف في البدايات سلسلة من الطروحات مدعمة بالكثير من الشواهد والأمثلة ، التي تشير إلى عمق وتعدد أبعاد العلاقات بين القصيدة ــ العربية وغيرها ــ وبين الفنون السمعية والبصرية . لكننا نفاجأ بعدها مباشرة بأن الباحث سريعا ما يتحول عن موقف الدارس المستقصي والمحلل لجوانب وتجليات هذه العلاقات ، إلى موقف محاكمتها معياريا ليكشف سلبياتها ، بل ويصل به الأمر إلى محاولة إنكار أي إمكانية وجودها كقيمة إيجابية أصلا ذلك لأن الباحث يغلب ميله الشخصي إلى إحدى أشكال القصيدة الأكثر حداثة ، وهي «قصيدة النثر» فيحولها وفق آلية اختزال وحصر وتضييق للمعنى ، إلى «معيار» للنص الشعرى الأنموذجي (المثالي) الذي لا يكتب إلا ليقرأ بصمت ، وفي عزلة حتى عن نَفَس وصوت وجسد الشاعر ذاته ! . من هنا ، ورغم تسليمه كما قلنا بعمق العلاقات بين الشعر والفنون السمعية ، لا يلبث أن يؤكد على أن الموسيقى والأغنية لا يمكن إلا أن «تشوه وتشوش دلالات القصيدة» باعتبارها من طبيعة مغايرة ومناقضة لطبيعة الشعر(؟) فالقصيدة الحقة عنده لا تقبل مجرد «الإلقاء» فكيف بها تنشد وتغنى بمصاحبة أدوات من خارجها؟

لقد نسي الباحث ، أو أنساه منطقه ، أن الأداء الشفوي للنص الشعري ، في كل اللغات

والآداب ، يشكل «أحد أوضح صور التلازم بين الشعر والموسيقى والغناء» كما يؤكد ذلك باحث مثل المغربي محمد الماكري (انظر الشكل والخطاب ص١٢٨ وما بعدها) . ولو عاد إلى الدراسات الألسنية الجادة والعميقة ، وإلى ما يعرف بالصوتيات الأسلوبية تحديدا ، لأدرك الأهمية القصوى للقيم الصوتية ، تعبيريا وجماليا ، في النص الشعري على وجه الخصوص ، وسواء كان مصدر القيم الإيقاعات الخارجية المنتظمة في القصيدة التقليدية ، أو الإيقاعات الداخلية ـــ من نبر وتقسيم ووقفات ـــ المفككة والموزعة بطريقة جديدة في القصيدة الحديثة بمختلف أشكالها .

هذا أيضا ما يمكن أن يقال فيما يتعلق برؤية الباحث للعلاقات بين القصيدة والفنون البصرية ـــ التشكيلية وغيرها ـــ ، فهو يلح من جهة على أهميتها ثم يحاكمها في نهاية المطاف باعتبارها «لا أكثر من تزويقات تشكيلية تبسط دلالات القصيدة ، وتشوهها أحيانا أخرى وتطمسها فى معظم الأحيان» لأنها ، كما يقول «جسم غريب ولغة غريبة يقتحمان جسما غريبا ولغة غريبة» !(ص٢٧) . فعلاقة « المؤاخاة» بين القصيدة وهذه الفنون التي يشير إليها الباحث في موضع ، لا تلبث أن تتحول إلى علاقات عداء وتنافر أصلي وجوهري في موضع آخر ، ذلك لأن «حتى الأغلفة الفنية تسهم في تشويه القصيدة أو الديوان» ، كما يقول ، فما بالنا بالرسوم الدخيلة التي تتقاسم مع النص الشعري فضاء الصفحات الداخلية؟

ولو أن مثل هذه الأحكام تقتصر على حالات معينة ومحددة بدقة ، لأمكن تبريرها أو حتى قبولها ، لكنها تأخذ عند الباحث صيغة الحكم المبدئى المطلق والقابل للتعميم . هذا ما يتضح جليا من كلامه حين يؤكد أن هذه العلاقة « تكون اصطلاحية أو بالأحرى نقدية أو على الأقل محاولة يائسة لتوحيد الفنون ، ومعنى هذا ، يواصل الباحث ، أن إمكانية إيجاد قواسم مشتركة (بين القصيدة والفنون الأخرى) ، لا تبدو أكثر من إمكانية لفظية»(ص٢٦) فمثل هذا الكلام يمكن قبوله لو أنه جاء فى أحد البيانات التى يصوغها شاعر ، أو مجموعة من الشعراء ، تحاول التأسيس لرؤية ولتجربة شعرية «جديدة» ، ترفض أي محاولة نقدية من هذا القبيل . أما وإنه في سياق بحث مطول يكرسه صاحبه لدرس جوانب العلاقة بين القصيدة والفنون السمعية والبصرية ، فهو التناقض بعينه . من هنا ينطرح التساؤل الجوهري حول جدية مقاربة لا تتقدم إلا لتلغي فرضياتها النظرية والمنهجية ، والأكثر من ذلك أن الباحث لم يكن فيما يبدو ، مدفوعا منذ البدايات بمصداقية واعية إلى هذه الأحكام ، لكن منطق التعميم والميل المفرط إلى الذاتوية ، وذلك منذ المدخل النظري ، هو الذي أفضى به الى مثل هذه الاستنتاجات « التي صيغت في هيئة أحكام جزمية وثوقية كما رأينا أعلاه .

وباختصار ، أشير إلى أن جملة المقاربة لاتخضع في أي من أجزائها لمقتضيات الخطاب النقدي المعرفي ، الذي تدفعه صرامته وجديته إلى البعد عن الأحكام المعيارية ، والاقتراب قدر الممكن من المنهجية العلمية . والجانب المعرفي فيها لا يتجاوز «المعلومات» المستحضرة عبر آلية التذكر والسرد والاستطراد الكمي ، ولذا فهي لاتخدم الأطروحه المركزية في البحث ، بقدر ما تكشف تناقضاتها وتعمقها ، لأنها هي أيضا مقتبسة من مرجعيات مختلفة ، ومتعارضة . وتحضر في الذاكرة ومن الذاكرة إلى النص دون نظام .

وفي كل الأحوال فإن هذا النمط من المقاربات ربما كان يستمد قيمته الأهم من كونه يمثل جزءا من خطاب شخص مبدع ، هو الشاعر بول شاؤول فمن هذا المنظور ستظل أطروحته هنا بمثابة مقاطع مما يسميه جيرارجيينت بـ نصوص الهامش ، التي يمكن أن تلقى أضواء كاشفة على تجربة الكتابة الشعرية عند هذا الشاعر ، وربما عند ما يعرف بشعراء «السبعينيات» الذين يعبرون عن حساسية ورؤية جديده للكون والكائنات والظواهر والأشكال والرموز .

□ الأستاذ عبدالعزيز السريع - رئيس الجلسة □

والآن يأتي دور الإخوة الحاضرين وسنخالف القاعدة هذه المرة ، ولن نكتب الأسماء ، بل برفع اليد اعتماداً على معرفتي بكم جميعاً .

□ الأستاذ أحمد الطريبق أحمد □

في البداية ، اشكر الباحث الأستاذ بول شاؤول ، وهو الشاعر المبدع ، على هذا البحث الطريف والجديد ، ولكنني أطرح بعض التساؤلات كأنها تكملة على ما جاء في بحثه الطريف .

القضية الأولى ، ترتبط بعلاقة القصيدة بالإيقاع ، فكيف يمكن أن تتضايف الإيقاعات الشعرية مع الإيقاعات في الرقص الصوفي ، وليس الرقص العادي؟ هناك رقص صوفي في أبيات تنتمي إلى الموشحات الصوفية أو تنتمي إلى بيئات دينية ، ولكن لها طابعاً خاصاً تتراوح بين الدورات الصوتية ، والدورات الإيقاعية في البيت ، فهل يمكن أن نضيف هذا في إطار الموشحات وعلاقاتها بالإيقاع الصوتي؟ أم لها نوع آخر من التصنيف؟ . .

والسؤال الثاني : إن الباحث قد أراد أن يؤصل هذه العلاقات بين الأجناس ، وخاصة الخط ، وهنا نرى أن التجربة العربية ، وإن كان سابقاً قد حددها بالقرن السابع ، نرى أن في كتابه «أتابلة وحاتم» من هذا اللون ، ولكنه أغفل الخط الأندلسي كتجربة في هذا المجال ، خاصة وأنا

أنتمي إلى المغرب العربي ، إن هناك تجارب متعددة في هذا المجال لأننا بعلاقة مع الأندلس . وبين أيدينا مخطوطات أندلسية ، بخط أندلسي ، والخط الأندلسي انتشر بين المغرب العربي ككل فمن هنا جاءت محاولة بعض الشعراء المغاربة والتونسيين بصفة عامة فلماذا أغفل هذه التجربة المغربية؟ . . ولأذكر له مثلاً دواوين متعددة ربما يعرفها ، كُتبت على نمط الخط الأندلسي في شغل الفضاء البصري للورقة ، مثلاً : «عبدالرحمن عبدالله راجع» رحمه الله و«بنيس» و«بدري» وغيرهم . وهنا أعرِّج كذلك على تجربة من نفس الصنف ، رأيتها في تونس — وهو جميل جداً — وبخط أندلسي ، وهي مفارقة حول الشعر الصيني «روائع من الشعر الصيني» بخط أندلسي ، ومصاحبة بلوحات إيقاعية تجريدية .

وتكملة لمراجع الباحث ومصادره أحب أن أنوّه أن هناك بحثاً جماعياً نوقش في المغرب على مستوى الدراسة العليا حول الخطاب البصري ، وأرجو من الباحث الكريم أن يطلع عليه .

السؤال الثالث : إن الباحث قد تعرض إلى ما يسمى بالمخلَّع أو المشجَّر أو إلى غير ذلك ، وأنا أيضاً أحيله إلى نوع آخر عني به المغاربة في بداية عصر الانحطاط ، وهذه المفارقة العجيبة أن أدونيس وجماعته يعتبرون هذا النوع حداثي ، وقد كان عندنا يمثل الكسل الشعري ، ويعكس الترويض العقلي في عصر الانحطاط ، فهذه مفارقة عجيبة ، أن عصر الانحطاط يصبح حداثة . وفي هذا الإطار أقول إن هناك نوعين من هذا الشعر ، يسمي (التفريع) ، والتفريع هو أن البيت الواحد يتناثر إلى ١٢٥ ألف بيت ، وهناك مؤلفات في هذا النوع أذكر منها : «المرجع والمصدر في أدبنا المغربي» و « الأنيس المطرب في شعراء المغرب» من القرن الثاني عشر وفيه أبيات ومؤلفات من هذا القبيل ، وخاصة في هذا النوع الذي يسمى «التفريع» ثم . . . كيف تتضايف التجربة الشعرية مع التجربة التشكيلية في آن واحد؟ . . . وبعبارة أخرى ، كيف يمكن للشاعر أن يحول تجربته الشعرية إلى صورة تجريدية أو تشكيلية؟ . . .

□ الأستاذ عبد الرزاق البصير □

حقاً إن البحث الذي استمعت إليه ، هو بحث أستطيع أن أصفه بالجديد ، أو بالغريب على الأصح ، لأن هذا البحث يمكن أن يكون مقبولاً عند الذين يحيون هذه المفاهيم ، سواء كانوا في الشرق أو الغرب لكنها في الواقع غريبة علينا ، لأننا نعتقد بأنه مهما كانت العلاقة بين الفنون ، فإن الشعر يقوى بالإلقاء في حُسن الإلقاء . كما أنه يقوى أيضاً بنوعية الشكل الذي تصب فيه المعاني التي يصبها الشاعر . وأعتقد أن هذا يمكن أن يفضي بنا إلى أشياء كثيره جداً منها : الفرق

بين نظرة الغرب للشعر ، ونظرة الشرقيين للشعر ، ولا أقصد بالشرقيين الصينيين أو الهنود ، وإنما أقصد العالم العربي ولا سيما في الشرق الأوسط ، ولعل المغاربة يدركون هذا .

الباحث جعل القصيدة المغناة فقط تقريباً في الأندلس ، في حين أن الذي أعرفه أن القصيدة المغناة ، قد غُنيت في العصر الأموي ، والعصور العباسية ، وهناك أساتذة موسيقيون «ابراهيم الموصلي» ، «اسحق الموصلي» وهناك جَوَارٍ عُرفن بالغناء وغَنَّين الشعر مثل «عُزة الميلاء» وغيرها من الجواري اللواتي غنيّن الشعر في العصرين الأموي والعباسي ، والسؤال الذي أود أن أطرحه هو أنه كيف تفقد القصيدة استقلالها عندما تُغنّى؟ . . . في حين أن القصيدة تزداد شهرة ، وتزداد تحبباً ، ومعرفة ، عندما تُغنّى بألحان جيدة .

□ دكتور سليمان الشطي □

أنا أولا أشكر الباحث على رصده وإحاطته بموضوعه ، وهي إحاطة تثير الاحترام والتقدير وليس بالجديد عليه ، لأنه عرض أو قدم وصفاً للحال القائم والتطورات التي حدثت له . ولكن هناك تساؤلاً أطرحه منطلقاً أصلاً من طبيعة البحث نفسه ، ما هو الشيء أو القيمة أو البعد المستفاد التي يكسبها استخدام فن لفن آخر ؟ . . هل هو اتجاه لإلغاء الفكرة فقط؟ . . حقيقة إن الباحث لم يتوقف أو لم يوضح لي من خلال قراءتي للبحث ، القصدية المتضمنة من هذا الاتجاه . حين يلجأ شاعر إلى فن الرسم أو النحت ، فلا بد أن هناك سبباً يدعوه بأن يجعله يفضل في هذه القصيدة النحت أو الرسم على الموسيقى ، وكما أنه يختار الموسيقا أو البعد الإيقاعي أو الموسيقي أو النغمي فلا بد أنه لسبب ما أو قصدية معينة تجعله يختار هذا أو ذاك . والأمر نفسه حين يختار الموسيقى دون النحت في قصيدة أو جزء من قصيدة ، ليس فقط كون الشعر ذاكرة تستسهل الإيقاع كما قال بحثه ، نحن أحيانا نطرب للإيقاع دون أن يكون هناك معنى متضمن ، هذا البحث عن حالة التجريد ، أو هل نحن الآن ، أو هذه الفنون تريد أن تأخذ من الموسيقا التجريد ، وأن تتخلص من المعنى المباشر؟ . .

وأيضاً الموسيقا أحياناً عندما تلجأ إلى الكلام تتخفف من تجريديتها باعتمادها على الكلمة يعني أن هناك تبادلاً ما بين الموسيقا والشعر في الأغنية ، وهل هو في حالة النحت بحث عن التجسيم وهو الشيء المضاد للتجريد؟ . . هل هذا مقصود في قصائد معينة بذاتها؟ . . إذا كان هذا أو غيره ، كنت أتمنى مخلصاً في الحقيقة أن نجد شيئا محدداً لفهم هذه القصدية أو هذا السبب ملموسا في شعرنا العربي بالذات ، شعرنا العربي ليس فقط من جانب تجريبي ، رغم

أهمية منطلق التجريب ، وهو أساس لكل تجربة فنية ، ولكن كنا نريد أن نرى أمرا من ذلك ، خاصة وأن الباحث قد أشار إلى أسماء ولم يشر إلى نماذج وأنا أتفهم تماماً لماذا وضع هذا ، لأن منطلقه يفترض أن الجالسين ، أو أن أكثر الجالسين يعرفونه ، وهذا افتراض حقيقي ، ولكنني شخصياً أتمنى أن تكون هناك أمثلة تطبيقية... لم نجد نموذجا ما عدا الملحق ، فالملحق هو الذي غطى الجانب التشكيلي ، الجانب البصري ولكن الجانب الموسيقي الآخر من الشق ، لم نجده . وكنت أتمنى أن يكون النموذج دالاً على هذا الذي أريده . نقطة أخيرة كنت أتمنى أن يضيفها إلى بحثه ، وهي إشارته إلى التصويريين ، وهي مدرسة أعتقد أن الباحث أستاذ في معرفتها . أما بالنسبة للمعقب فلا أدري هل أهمل قاصداً أن الباحث أشار إلى القصدية ، إن الفرق ما بين الشاعرية والشعر أو القصيدة ، أن القصيدة فيها قصدية معينة ، وليست متوفرة في هذا الأمر أو في الحالات الشعرية الأخرى ، فلقد أشار في بحثه إلى هذا ، ولا أدري هل كان المعقب عامداً ، مع أنها نقطة ارتكازية ، كنا نتمنى أن نسمع رأي المعقب عليها ، مع موافقتي تماماً على إشارته الطيبة إلى أن هناك تلازماً بين الشعر والموسيقا والغناء .

□ الأستاذ أبو القاسم محمد كرّو □

أريد فقط أن أعبر عن شكري وتقديري الفائق للباحث على هذا البحث الرائد فعلاً ، والجديد في الخطاب النقدي . كما أريد أن أضيف بعض الإضافات وبعض التصويبات .

فيما أظن أن الباحث لم يقتصر على القرن السابع ، وإنما انطلق منه في هذه القصائد البصرية عند العرب . وأذكر في هذه المناسبة – وهذا ما أردت إضافته وتصويبه – أنني في الستينات طلبت مخطوطاً من مكتبة المتحف البريطاني تتضمن مجموعات أدبية من بينها «قلادة الذهب» لابن رشيق فإذا بي في المجموعات بعشرات القصائد البصرية على أشكال هندسية مختلفة ، وقد أحلت هذا المخطوط فيما بعد إلى دار الكتب التونسية ، وبإمكان الباحثين الاطلاع عليه في لندن أو في تونس .

وهناك تجربة تونسية في القرن التاسع عشر ، تعتبر رائدة أيضاً ، وقد تحدثت بالأمس عن الشاعر التونسي الذي كان أسبق من محمود سامي البارودي ، واسمه «محمود قبادو» وقد طُبع ديوانه على يد تلميذه أحد رجال الإصلاح والتنوير «محمد السنوسي» عام ١٨٧٦ ، وكان الشاعر قد توفي قبل ذلك بثلاث سنين . وكان الكثير من أعلام النهضة في المشرق وخاصه في لبنان أصدقاء لهذا الشاعر ، وبينهم بالخصوص «رشيد الدحداح» الذى عاش فترة طويلة في تونس وأسهم فى نهضتها وأدار ــ مع علاّمة تونسي عاش في باريس منتصف القرن الماضي ــ

جريدة «برجيس باريس» من عام ١٨٥٨ ــ ١٨٦٦ والتي كانت تزاحم وتنافس جريدة «الجوائب» للشدياق .

وقد نشر رشيد الدحداح ملحمة شعرية لـ «قبادو» كان الوحيد الذي يملك نسخة منها ، وهي تندرج في هذا النمط من الشعر ، في كتاب طبع في باريس عام ١٨٨٠ تحت عنوان «قمطرة طوامير» وهي مطوّلة تتعلق بتاريخ الدولة العثمانية ، وهي فعلاً أعجوبة من أعاجيب قبادو الذي كان متميزاً بهذا النوع من الشعر .

وهنا أريد أيضاً أن أصحح ما ذهب إليه الأستاذ طريبق قبل قليل ، من أن الباحث لم يذكر شاعراً من شعراء المغرب العربي ، بالعكس ، فقد ذكر الباحث ، ومن بين ماذكره «علي الواتي» الذي جاء ذكره في هذا البحث القيم .

أما ما نشرته دار بيت الحكمة ، فأصحح للأستاذ الطريبق أيضاً أنه من الشعر الياباني وليس من الشعر الصيني ، وأن هناك داراً أخرى في تونس اسمها «دار سيويس» لمحمد بن إسماعيل نشرت مجموعة من الشعر العربي الحديث بهذه الطريقة معززة بالرسوم .

□ دكتور سعد البازعي □

أود أن أبدأ بالتعبير الشخصي عما عبر عنه الزملاء الآخرون من إعجاب بالبحث والتعقيب ، ولست بصدد الإشادة بالجوانب الإيجابية ، وإنما لدى ملاحظتان :

فلقد نبهني المعقب فعلاً إلى أهمية قصيدة النثر كأنموذج أساسي في بحث الأستاذ شاؤول وانطلاقه منها انطلاقا يكاد يكون إيدلوجيا أو ميتافيزيقيا أو ربما لاهوتيا ، والقصيدة النثرية أو قصيدة النثر تبدو هنا وكأنها النموذج المثال للشعر بل وللفنون الأخرى في محاولاتها أن تتجرد من كل العناصر الأخرى ، وتبدو شعراً خالصا .

وهنا ينشأ تساؤل سريع ، هل قصيدة النثر بهذا المعنى هي إذا نهاية التاريخ الأدبي ، أو نهاية الشعر وأننا لن نصل إلى غير ذلك فيما بعد؟ . . بمعنى أننا توصلنا الآن إلى أننا في قمة الهرم الإبداعي في التاريخ؟ . . أعتقد أن هذه فرضية ضمنية لم تُقَلْ ، لكنها فيما يبدو لي أنها هي ما نستشفه من أدبيات الحداثة ، أو لبعض منظرِّي الحداثة في الوقت الحاضر وأنا بالتأكيد أختلف مع هذا ، لأنني أرى أن قصيدة النثر هي تشكيل حضاري أو نتاج حضاري لظروف حضارية معينة ، تتغير ، وقد تأتي ظروف حضارية مختلفة وتشكيل ثقافي يعبر عن نفسه بطريقة مختلفة ، ويرى أن قمة الإبداع ليست

بالضرورة بهذا التشكيل ، ويبدو لي فعلاً أن الباحث تبنى رؤية قد تكون «هيجلية» تقدمية ، ترى أن التاريخ يسير تصاعدياً إلى القمة التي نحن فيها الآن . وأجدني أقرب إلى القول إن حركة الإبداع طوال التاريخ هي حركة فيها انقطاعات ، وفيها لحظات قمم ونزول ، ثم تتلوها لحظات أخرى ، وليست متصلة اتصالاً تصاعدياً بالمفهوم «الهيجلي» وفي ظني أن قصيدة النثر من هذا المنطلق - كما عبر عنها الباحث ، هي نتاج للعزلة التي يعيشها الإنسان المعاصر ، وقد قال فعلاً إنه يقرأها إنسان منعزل ، ولو تصورنا تشكيلاً ثقافياً مختلفاً ، أو حضارياً مختلفاً لا يعيش فيه الإنسان بهذه العزلة لتصورنا شاعرية مختلفة لا تنشأ جمالياتها من هذه العزلة ، وإنما تنشأ من جماعية الرؤية .

والملاحظة الثانية ، أعتقد فعلاً أنه لم يكن من الممكن الحديث عن الشعر بغير اللغة «الميتافيزيقية» يعني الشعرية الخاصة كما تحدث عنها الباحث فعلاً . فلا بد أن يحدث هذا النوع من التماس مع الميتافيزيقا أو حتى مع اللاهوت ، بمعنى أننا ندخل هنا في منطقة خارج منطقة الحواس وخارج منطقة العالم «الإمبريقي» الملموس .

وطبيعة العملية الشعرية نفسها عندما يحاول المبدعون أن يتحدثوا عنها يتحدثون عنها بلغة دينية إلى حد كبير ، هي خلق وإبداع وتجاوز وهذه اللغة يصعب أن نضع أيدينا عليها أو على مدلولاتها ، وإنما هي فعلاً تسبح في فضاء آخر ، وعندما يحاول النقد أن يقارب هذه اللغة ، فأعتقد أنه لا بد أن يحتك ، وأن يتلامس ويصعب عليه أن يكون منطقياً عقلانياً بالمعنى المفهوم لهاتين اللفظتين .

□ دكتوره سلمى الخضراء الجيوسي □

الباحث يرهص بما سيحدث في الشعر العربي الحديث... إن رفضه للعلاقة الأدائية بين القصيدة والإلقاء الشفوي يقع في مكانة تاريخيا وأظن أن الإلقائية ــ وهي ما اعتدنا أن نسمعه من على المنابر ــ قد دخلت في طور الإرهاق الجمالي ، والإرهاق الجمالي ، أساس في التغير الفني والتغير في كل مجالات الحياة حتى في التغيّر العاطفي ، وأظن أن الشعر العربي الآن قد أصبح مصاباً بالإرهاق الجمالي من المنبرية ، وكما رأيت أنا من خلال دراستي للشعراء الشباب ، لأنني الآن أعد مجموعة شعرية نترجمها إلى الإنجليزية عن شعراء نهاية القرن ، فنضمّن في هذه المجموعة الشعراء الحديثيين الذين أعتقد أنهم سيكونون شعراء القرن الواحد والعشرين .

وكما قلت وتحدثت مع دور النشر ، إنني لست النبيّة ، وقد أكون مخطئة ، ولكن على الأقل هذا اجتهادي ، فالشعر العربي الآن كما وجدت عند هؤلاء الشعراء ، يميل تماماً إلى ما تحدث عنه الباحث اليوم إلى خنق المادة الشفوية ، وتخفيض الصوت كثيراً ، وأكثر من ذلك أنه

يرفض المنبرية ، ويأنف منها ، وهذا سببه الإرهاق الجمالي . لكن هذا لا يعني بأن هذه نهاية الشعر أو بأن الشعر العربي سيكون إلى الأبد خاليا من العلاقة مع الموسيقا فهذا لا يمكن أن يكون ، لأن علاقة الشعر بالموسيقا هي علاقة طبيعية كما نجدها في جميع لغات العالم . ومهما استمر التيار الموجود الآن عند الشعراء الشباب فهو سيستمر إلى مدة ، إلى أن يصاب الشعر أيضاً مرة أخرى بالإرهاق الجمالي وبعدها سيعود الشعر إلي العلاقة الطبيعية مع الموسيقا ، فمن ينسى قصيدة «بودلير» ـ «دعوة الى السفر»؟ إنها ذات موسيقية صاخبة لا تُنسى ، فلا أعتقد بأن الموسيقا تضعف من قوة الشعر ، ولا أظن أن الشعر يصبح غير صاف إذا اقترن بالموسيقا ، ما سيحدث ، وأظنه لن يحدث . هو عودة الشعر إلى المنبرية ، فالشعر العربي المنبري ، له خصائص معينة ، ولقد درست أنا الشعر كما يلقى من على المنابر ، لاسيما عند شعراء كالجواهري ، وسليمان العيسى ، هؤلاء شعراء منابر أدركوا بالغريزة كيف تُكتب القصيدة المنبرية ، حيث إن لها شروطاً لا مجال لسردها كلها ، ولكن لها شروطاً معينة غير مكتوبة لا يعرفها الشاعر كشروط نظرية ، لكنه يدركها بالغريزة ، وشعراء المنابر الناجحون أدركوها دائماً بالغريزة .

لا أظن أن الشعر العربي سوف يعود بعد هذه الهدنه التي سيأخذها الشعر كما أظن في نهاية هذا القرن أو القرن القادم ، عندما نصاب مرة أخرى بالإرهاق الجمالي ، ويعود إلى العلاقة مع الموسيقا . ولا أظن بأنه سوف يعود إلى المنبرية الجهورية .

ثم إنني أريد أن أسأل الباحث ، ما علاقة نازك الملائكة ، والبياتي بالشعر المغنّى؟ هل غُنّي لهما؟ . . أنا لم اسمع بذلك أبدا ، وقد ذكرهما الباحث في مجال من غُنّي لشعرهم؟ . . ثم هناك نقطة أخيرة . غريب أن يقول أي إنسان إن الشعر العربي إيقاعي فقط ، ولا أعرف أين قرأ الباحث هذه التهمة . فالشعر العربي قد اقترن منذ نشأته بالوصف وعندما كتب «المرجباني» موشحه قال إن شروط الشعر الجيد أربعة ، واحد منها كان للوصف وكان الشاعر لا يعتبر شاعراً إلا إذا أتقن الفنون الأربعة ، ومنها الوصف ، ولذلك فقد سمي «ذو الرمة» ربع شاعر ، لأنه لم يتقن لا المدح ولا الهجاء ولا الفخر ، أتقن الوصف فقط ، ولذلك سمي «ربع شاعر» فمن أين جاءت هذه الفكرة؟ . . هذا جزء من الدراسات المجزوءة المغرضة التي قام بها عدد كبير جداً من المستعربين .

□ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

سأبدأ من كلمة المعقب حين قال : نتوقف عند الطروحات الأكثر جدية ، فالحقيقة أن هذه الأبحاث الريادية توحي وكأن الجزء الأكبر مما قيل فيها يأتي على سبيل الطرافة ، والعيب ليس في

البحث ، إنما العيب في النقص النقدي الموجود في الساحة العربية نحن نفتقر إلى ما يسمى بـ «الدراسات الوسيطة» عندنا كمٌّ هائل من الدراسات عن الأوزان والقوافي والبلاغة عند القدماء ، وبدأت تظهر في الساحة مجموعة من الأبحاث الريادية من هذا النوع الجيد والممتاز ، ولكن فهم هذه الأبحاث الريادية يحتاج إلى الدراسات الوسيطة .

على سبيل المثال : ليس هناك في العربية حتى الآن تعريف محدد للإيقاع الداخلي ، وحين تدخل في قصيدة النثر أو مانفضل أن نسميه بالقصيدة الحرة ، فلا بد أن يكون عندك تصور ما عن الإيقاع الداخلي ، الخلط يقع دائماً في النقد العربي حين يتحدث عن الإيقاع يُربط بالوزن وبعض توابعه ، لكن الحقيقة أن الوزن ليس إلا إقليما صغيراً من مملكة شاسعة هي مملكة الإيقاع ، وهذا هو الفضاء الذى حاول الباحث مشكوراً أن يبحث فيه ، وهذا لا يعني أنه ليس هناك بعض الملاحظات السلبية ، فنتمنى أيضاً أن يعيد النظر فيها .

إن أسبقية العرب في القصيدة البصرية ليس من الإيجابيات التي تسجل لنا فمجمل القصائد البصرية التي ذكرها أغلب الزملاء ، هي معروفة للجميع من النوع الذي لا يدخل في الشعر ، وبدأ الحرفيون حالياً يدرسونه كجزء من اختصاص آخر لا علاقة له بما نسمعه .

النقص الآخر الذي يهمني أن أنبه إليه هو فقر الشعر العربي بالحواس ، تجد هناك حاسة واحدة أو اثنتين يستخدمهما الشاعر ، وما تبقى من الحواس تراها شبه معطلة .

ليس في الشعر العربي ألوان ، يذكر أحمر وأخضر وتنتهي القضية ، لكن تشكيل اللون في القصائد كما نجده في آداب أخرى ، ليس موجوداً عندنا في الآداب العربية فالخطورة على هذه الأبحاث الريادية ، تأتي من نقص الدراسات الوسيطة ، وآمل أن نهتم بهذا الجانب مستقبلاً

□ دكتور حمادي صمود □

الحقيقة أن البحث والتعقيب يثيران الكثير من المشاكل ، وربما لو كان لدينا الوقت ، لطلبنا أن نخوض في بعض المشاكل الأساسية التي تهمنا بصفة مباشرة ، كمتعاملين مع الظاهرة الإبداعية ، مع الظاهرة الشعرية .

لقد استمتعت بالعرض والتعليق ، ووجدت في العرض والتعليق فضاء ومناخاً قريباً إلى نفسي أنا شخصياً ، ويستجيب لتطلعات كتابة وثقافة تريد أن تحقق لنفسها نقلة نوعية في مستوى ما يكتب ، وفي مستوى النظرية التي تؤسس ما يُكتب .

ولقد سمعت من تساءل عن موقع الشعر العربي من هذه الأطروحات التي ذكرها الباحث وسمعت أيضاً من تساءل عما إذا كان الخروج إلى الجمالية البصرية ، يعني انتفاء الجمالية السمعية أو جمالية السمع؟

والحقيقة أن هذه التساؤلات مشروعة الآن لأن الباحث على اتساع بحثه وعمقه ، ربما لم ير أن الفرصة مناسبة ليطرح الأصول التي تؤسس الحركة الشعرية التي نتحدث عنها .

إن كل النظريات الكلاسيكية في الشعر تقول بأن الشعر هو إيقاع وتصوير لا شك في ذلك وأذكر جملة «ابن رشيق» المشهورة عندنا في حسن التشبيه أن يقلب السمع بصراً ، فهذا أمر وارد في كافة النظريات الكلاسيكية . . لماذا؟ . . لأن أرسطو عندما قرر ذلك الثالوث المشهور ، عندما تحدث عن «البويق» في «البوزيسزس» ثم تحدث عن «الفيزيس» ثم تحدث عن «ليستيزيس» ، إذن من النص قبل أن يتشكل إلى النص ظاهرة إلى النص تقبلاً بمستوى «ليستيزيس» كان قد قلب الحرف الواحد في كتاب الشعر ، إن هذه الفنون المختلفة تأخذ من معين واحد ، يبقى أن الوسائل هي التي تختلف ، ولذلك فالشعرية قاسم مشترك بين كل هذه الفنون ، وأن هذه الفنون تختلف بالوسائل التي تشكل بها هذه الشعرية .

إذاً ، المشكل ليس هنا ، الشعر العربي القديم فيه الصوت ، وفيه المشهد ، وفيه المنظر ، يبقى أن النظرية الكلاسيكية بما في ذلك نظرية الشعر العربي ، واقعة أساسا في نظرية المحاكاة والقطع «الأبيستمي» الأساسي الذي وقع في الشعر الفرنسي مثلاً ، وقد استشهد الباحث بكثير من الشعراء الفرنسيين ، القطع البيستمي الأساسي في التجديد الشعري ، هو القطع مع نظرية المحاكاة الأرسطية ، والخروج إلى آفاق جديدة في البحث .

والسؤال الأساسي — في رأيي - مالم نخرج من هذا الابيستمي الذي يربط الشعر بالمحاكاة ، هل يمكن أن نؤسس فعلاً للكتابة بشكل يقترب من هذه المدارات؟ والأصل في المحاكاة ، أن يكون المحاكى موجوداً خارج ما يحاكيه بمعنى أن اللغة في حاله الشعر لا تكتشف شيئاً ، ولا تنشىء شيئاً وإنما تأتي لتعبر عن شيء موجود سابق عنه في الوجود . بمعنى إذن إن الشاعر لا ينشئ معنى بلغته وإنما يكشف معنى في حين أن الخروج من نظرية المحاكاة معناها أن اللغة ، وأن الشعر وأن الشاعر لا يكشف عن معنى موجود خارج القصيدة وخارج النص ، وإنما ينشئ المعنى إنشاءً ولا وجود ولا حياة للمعنى خارج ما تنشئه القصيدة ، ومن هنا أتت مسألة أهمية الشكل في القصيدة ، والبحث إذن عن جمالية القصيدة في شكلها ، وكلنا نذكر تلك الجملة العجيبة لأحد الممهدين لهذه الحركات عندما قال : إن القصيدة هي تذبذب لا ينقطع بين معنى وشكل ويبدو أن حركة الشعر الفرنسي -على الأقل- دفعت القصيدة باتجاه الشكل .

والشيء الآخر ، هو أننا خرجنا من هذا الشكل المصور باللغة ، واللغة من خصائصها أنها تقع في الزمان وأن الجمالية التي تؤسس الشعر الذي يعتمد اللغة هي جمالية بالأساس صوتية ، وبما أن اللغة هي حدث في الزمان فكان لا بد من فك الارتباط بين القصيدة وبين آلاتها حتى نستغل ما يسمى بجماليات المكان ، وهذا الذي يتحدث عنه الباحث . وأظن أنني هكذا أفهم الأمر ــ هو كيفية استغلال ما يسمى بجمالية المكان ومن ثم تخرج القصيده من طقس الإنشاد إلى طقس القراءة ، ويصبح مولّد الجمال في القصيدة أساساً لا ما نسمعه ، وإنما ما نراه وما نقرأه ، فنخرج أصلاً إذن عن هذه الطقوس .

□ محيي الدين صبحي □

البحث متماسك ، وطليعي ، وواضح ، والغوص أكثر من ذلك في العلاقة بين الفنون سوف يغرق البحث في الميتافيزيقا كما أشار المعقب ، أي في تحليل ماهية الأداة ، ماهية الوزن واللون والخط والحجر والنغم ، وهذه أمور ظنيّة تأملية لذلك البحث في حدوده ، وهي أفضل ما قرأت في العلاقة بين الفنون .

إنما تعقيبي أن الشعر كلام موزون مقفى ، يدل على معنى ، هذا التعريف يجمع الحد الأدنى لكي يكون الكلام شعرا ، وكل كلام قابل لأن يكون مكتوباً ، والعرب حين أجمعوا على عشر قصائد أو سبع كّرموها بأن كتبوها بالذهب ، وعلقوها في الكعبة ، المهم في الأسطورة مغزاها وليس حقيقيتها التاريخية .

هنا أولاً : الكتابة ، ذاكرة الأجيال المقبلة ، وثانياً بالذهب ، إضافة قيمة خارجية على النص المختار ، وثالثاً : علقوها في الكعبة ، في فضاء قدسي ، يقصده العرب من كل فج هذه الظاهرة تدل على تلازم الشعر مع إضافات خارجية إليه ، ليس عند العرب وحدهم طبعاً وهذه الإضافات تدخل على النص ولكنها تبقى خارجه ، يعني أن القصيدة التي لا تصل إلى القارئ ، سواء كتبها مشجرة أو تلحنت . . أو . . أو . . الخ ، قصيدة رديئة فيجب قطعاً للطريق على التجربة والإسراف بالتجميل ــ الأساس النص في أن يكون شعراً أو منسجماً مع تقاليد فن القول الشعري بالعربية ، وبعد ذلك تأتي الإضافات الخارجية .

□ الأستاذ محمد التهامي □

مرحباً بهذه الأبحاث التي تمثل الوثبات الطليعية في محاولات تطور حياتنا الفنية والثقافية . وإن من حسنات هذه الملتقيات أنها تجر هذا الانطلاق الجامح ماأمكن إلى التريث وإلى

طريق الصواب ، وإلى المحاولة الجادة لربط هذه المقدمة المنطلقة بالجماهير ، لأنه لا جدوى من صعود القمم البعيدة جداً التي تنفصل عن جسد الأمة .

وإننا في هذه الملتقيات نسمع الرأي ، والرأي الآخر والثالث ، والرابع والخامس ، لأن هذه الآراء إنما هي وسيلة لتسليط الأضواء على الحقيقة من أبعادها المختلفة حتى تبدو ما أمكن جلية كـامـلــة .

الملاحظة الأولى على هذا البحث القيم المتحمس المنطلق أنه يغفل حقيقه بارزة جداً وهو أنه يتحدث عن الشعر العربي ، عن الفن العربي ، هو كان في حديثه كله عن الفن العالمي ، معتبراً أن الفن العربي جزء من هذا الانطلاق العالمي ، قد تكون هذه وجهة نظر ، ولكن المعروف حقيقة أننا إذا قلنا إن العلم لا وطن له ، فهذه مقولة صادقة ، لأن العلم واحد في كل زمان ومكان .

إنما الثقافة والفن لهما مكان ، هناك مميزات للثقافة العربية ، وللفن العربي ، وللشعر العربي ، يختلف بها عن الشعر الأجنبي ، وإذا اقترب من الشعر الأجنبي ، فهو يقترب بمقدار بمنتهى الوعي والحساسية ، فليس من السهل أن نجرد الشعر العربي تجريداً كاملاً من كل تراثه ، فنقول إن الشعر المجرد يجب أن يبتعد عن الموسيقا والغناء وحتى الإلقاء ، إذاً ماذا نقول لتراثنا القائم أساسا على الحداة وعلى الإنشاد وعلى إلقاء الشعر؟ . . مازالت هناك إلى الآن قبائل عربية تتميز بإلقاء الشعر على طريقة خاصة ولا تقوله شعراً كما نقرأة نحن الآن . ، الموسيقا عنصر أساسي في الشعر العربي مهما تطوّر وتقدم ، موسيقا خارجية ، موسيقا داخلية ، موسيقا محسوسة و . .و . .الخ لكن الموسيقا عنصر أساسي .

فإذا جُرد الشعر من الموسيقا والغناء ، وفصلها عنه ثم تابع التجريد ، فجرده من الإلقاء ثم جاء في النهاية أيضاً وجرده من الكتابة ، يعني . . هو قال إن الوسيلة الوحيدة لنقل الشعر والقصيدة الآن إلى المتلقي هي الكتابة ، ثم عاد ببحثه وقال : إن الكتابة في استغلال الفراغات في الصحيفة ، وطريقة الكتابة هي إضافة مرفوضة للشعر ، إذن كيف نصل بالشعر إلى النـــاس؟ . .

□ رد الباحث الأستاذ بول شاؤول □

أشكر الأخ الدكتور معجب الزهراني على هذة الجدية ، والصراحة ، والثقافة الواسعة ، والمنهجية التي تناول فيها ما كتبته ، وأشكر جميع الذين تناولوا بحثي بالجدية المماثلة . ولكن

سأتوقف سريعاً عند عناوين :

العلاقة بين الشاعر والقصيدة ، وأظن أن الدكتور حمادي صمود كان يريد أن يوضح ما أردت أنا أن أوضحه مع الآخرين فأنا لم أنكر العلاقة الإيجابية بين القصيدة والفنون ، ما قلته إن الشاعر يمكن أن يستفيد من أي شيء في العالم ، على أن تكون هذه الأمور مادة أولية . مادة يعجنها في صناعة القصيدة ، تترك طبيعتها الأولى ، وتنضم إلى طبيعة القصيدة أما عن قصيدة النثر ، فأنا لم اشر لا من قريب ولا من بعيد إلى قصيدة النثر والصمت هناك قصائد موزونة ، عربية ، غير قابلة للإلقاء ، وهناك قصائد أجنبية لا يمكن أن تقرأ بصوت عال ، مثلا «بول فاليري» إذا قرأنا له «المقبرة البحرية» لا يمكن رغم أنه شعر موزون .

«بول فاليري» كان ينكر قصيدة النثر حتى «بودلير» نفسه لا يمكن أن يأتي إلى مهرجان شعري ويلقي قصيدته ، أنا لم أشر إلى قصيدة النثر فقط ، يمكن أن يكون هناك شاعرٌ مبدعٌ كبيرٌ ، يستفيد أيضاً من هذا الصمت ، أن يحوّل هذا التأمل بالقصيدة .

«لكي» «هولدرن» كلهم كتبوا شعراً جزءاً منه موزون «غوتيه» ، «فاليرين» الذي قال إن الموسيقا هي «القبقاب» لكل شيء ، وحاول أن يقلد بالموسيقا الكتابة .

أما بالنسبة للأخ الأستاذ أحمد الطريبق ، صحيح أنني مقصر ، والحقيقة أنني أعترف أنني لا أستطيع بوسائلي الخاصة أن أعرف ماذا في تونس والمغرب ، وهناك أشياء أتمنى أن ترسلها لي لكي أستفيد جداً للدراسة المقبلة ، وخاصة بالنسبة للخط الأندلسي وغيره ، وللأستاذ عبدالرزاق البصير الذي سأل كيف تفقد القصيدة استقلالها عندما تغنّى . . القصيدة تكتب لذاتها ، وعندما تغنى تضاف إليها عناصر جديدة ، الصوت والموسيقا ، وهذه أمور يفهمها المغني والملحن ومهندس الصوت . فإذا هي انتقلت من طبيعة إلى طبيعة ، من طبيعة قصيدةإلى طبيعة أغنية ، لم تعد قصيدة ، أصبحت أغنية ، إذن فقدت استقلاليتها ، وهناك قصائد سيئة جداً تصبح أغان رائعة ، وهناك قصائد جميلة جداً تصبح أغنيات سيئة جداً إذن القصيدة تفقد نفسها .

أما الدكتورة سلمى الخضراء فتقول : إنني أتكلم الشعر كما سيحدث ، كلا ، الشعر كما حدث ونُظّر له ، وكما يحدث ، كذلك أنا لم أقل إن الشعر العربي للسمع فقط ، بل قلت إنهم يقولون إن الشعب العربي هو شعب «سمّيع» وإن الشعر العربي شعر سمع ، أنا أدافع عن الذي تقوله الدكتورة سلمى ، ففي الشعر الجاهلي عند «لبيد» وعند «طرفة» وعند «زهير» تحس أن رائحة كتابة فيه ، فالحوليات ، تحس أن عندك نوعاً من التباس الكتابة ، فهذا المعنى موجود .

أما بالنسبة للأخ الدكتور محيي الدين اللاذقاني ، فأنا لم أقل إن أسبقية الصور البصرية عند العرب إيجابية ، بالعكس ، نقضتها كلها ، وقلت ، إذا كان الغرب يعتبر أن هذه أسبقية ، فنحن العرب قبله بخمسة قرون ، ولكن هذا في النهاية ليس شعراً ، لقد قلت إيجابية فقط من المنحى التاريخي ، من منحى المبدأ ، وليس أكثر .

وأنا اتفق مع الدكتور حمادي صمود فهذه القصيدة هي نوعاً ما قصيدة مبدعة ، تتجرد من كل ما هو تقاليد وعادات بليدة ، وعادات موجودة في الرأس والجسم وفي الجسد ، حتى تقدم كل ما فيها وربما لا تنجح .

وللأخ الدكتور التهامي أقول إنني تكلمت عن الشعر العربي أكثر مما تكلمت عن الشعر الغربي ، أنا أدافع عن الشعر العربي وأقول أكثر إن الشعر العربي في الجاهلية كان فيه كتابة ، وقلت إن الشعر العربي سبق انفصال الشعر الغربي عن الشفوي . الشعر الغربي كان ينتظر المطبعة لكي يغير بنيته بعد أن تغير في الموسيقا ، والشعر الغربي كان يحاول أن يغير البنية ولكن في ظروف محددة .

□ رد المعقب الدكتور معجب الزهراني □

ليس لدي ما أضيفه سوى التأكيد على الفائدة الكبيرة التي استفدتها أنا شخصياً من بحث الأستاذ بول شاؤول .

الدكتور سليمان الشطي تساءل هل أنا أغفلت شرط المقصدية والقصدية من القصيدة . . . بالتأكيد أنا لمستها ، وهي من الأشياء التي لا يمكن إغفالها ولا بأي شكل من الأشكال فالمقصدية لا تكتمل إلا بالإنجاز ، والإنجاز هو المكمل الضروري للمقصدية ، ولا تكفي النية وحدها ، هناك من يحاول أو ينوي كتابة قصيدة ، وقد يكتب قصيدة ، ولكنها قد تكون قصيدة رديئة ، لكن المقصدية تكتمل بالإنجاز ، وليس هناك مجال للاختلاف في هذا الأمر والذي ربما ركزت بحثي عليه هي النواحي المنهجية ، وبررتها في النهاية بالموقف والرؤية التي انطلق منها وعاد إليها الباحث ، وهو أنه لو تصورت أنا بحثاً إما في علم الجمال وإما في الأدب المقارن عن العلاقات بين الفنون السمعية والبصرية ، سأحترس كثيراً من إطلاق الأحكام بأنها سلبية أو إيجابية إلا في حالات معينة ، حينما أرصد وأحلل وأصف مجموعة من حالات التداخل بين هذه الفنون ، ثم أرى أن هناك حالات تداخل إيجابية تمثل قيماً إضافية للنص الشعري في علاقته مع الفنون الأخرى ، وحالات تمثل شكلاً من أشكال التراجع في هذه

القيمة ، ربما في النهايات ، هذا هو الذي وددت التركيز عليه ، أنه في نهايات الورقة ، هذه الورقة المهمة والرائدة ، ألح على هذه النقطة كثيراً ، كأنما حرمتني في النهاية مما كنت أنتظر وأتوقع ، أن يكون هناك شكل من أشكال الدراسات ، أو على الأقل بعض النماذج التطبيقية .

والأستاذ بول شاؤول لا يجهل أن «عابد عازارية» مثلا ، غنى ملحمة «جلجامش» أو أنشدها ، فلا استطيع أن أسمي هذه الملحمه التي غناها «عابد عازارية» أغنية ، تحوّل هذا النص إلى شكل من أشكال الشعرية ، أو تولّد فيه شكل من أشكال الشعرية بفضل أداء عابد عازارية والآلات الموسيقية التي استخدمها بشكل واع جداً جداً ، وبشكل طقوسي واحتفالي يناسب تلك المرحلة الأسطورية التي كتب فيها هذا النص ، وأنا اعتقد أنه قد يكون هناك علاقة إيجابية بين هذه الفنون ، لأنها تنتمي كلها إلى ما يسميه «كيلبي» بـ «مملكة الفن الشاسع» .

□ الأستاذ عبدالعزيز السريع - رئيس الجلسة □

شكراً للأخ الأستاذ بول شاؤول ، وشكراً للأخ الدكتور معجب الزهراني .

ويبدو وأن الباحث والمعقب قد اتفقا من ورائنا ، والتقيا وتناقشا مع بعض قبل هذا اللقاء .

أشكركم جميعاً على هذه المشاركة الممتازة ، وعلى هذا الإثراء . وللعلم ، فإن المناقشة ستدوّن وتفرغ من الأشرطة ، وستنشر ضمن الكتاب الذي سيحوي الأبحاث والتعقيبات أيضاً .

أريد أيضاً أن أنبه إلى أن جلستنا القادمة ـ السابعة برئاسة الدكتور جابر عصفور ، والباحث الرئيسي فيها الدكتور عبدالله الغذامي ، والمعقب الدكتور حمادي صمود ستكون في الساعة السادسة من مساء اليوم في نفس هذه القاعة ، فالمرجو محاولة الوصول إلى القاعة قبل الوقت ولو بدقائق حتى نتمكن من إنجاز أعمالنا بطريقتها الصحيحة ، وشكراً لكم وإلى اللقاء .

من المسيب إلى السياب
«القصيدة والنص المضاد»



الباحث
الدكتور
عبد الله الغذامي

المعقب
الدكتور
حمادي صمود

الجلسة السابعة برئاسة الدكتور جابر عصفور

□ دكتور جابر عصفور - رئيس الجلسة □

أرحب بكم في هذه الجلسة التي أتصور أنها يمكن أن تكون «جلسة» والملتقى في هذه الجلسة أو الجلسة في أنه حول نصِّية الشعر فسوف تنصرف المحاضرة الأولى إلى دراسة النصِّية للشعر لتنقلنَا ما بين النص القديم والنص الحديث ، ولتقول ما لدى صاحبها من تحليلات في هذا الأمر . ولاأشك بأن النص الذي سيقدمه أخي وصديقي الدكتور عبدالله الغذامي سوف يشد انتباهكم وسوف يثير لديكم الكثير من الأسئلة ، وكلي ثقة أيضاً في أن التعقيب الذي سوف يتفضل به أخي وصديقي الدكتور حمادي صمود سوف يضيف إلى الأسئلة أسئلة وأحسب أن هذه الجلسة تدفعنا جميعاً إلى المشاركة فيها بشكل أو بآخر .والمتحدث الدكتور عبدالله الغذامي واحد من أهم الدارسين المحدثين الذين أنجبتهم الجزيرة العربية ، وأنا أعني بالمحدثين الدلالة الاصطلاحية القديمة والحديثة في آن . ومن مؤلفاته التي أتصور أن الكثيرين منا قد اطلع عليها كتابه «الخطيئة والتكفير» ، وهو دراسة تنتقل من السنيوية إلى التشريحية وأنا أداعبه بين الحين والحين فأقول له : أنت لك كتاب بعنوان التكفير والهجرة بدل الخطيئة والتكفير . وله كتاب آخر عن «الصوت القديم» وكتاب ثالث عن «الموقف من الحداثة» . ورابع عن «تشريح النص» وخامس عن «الكتابة ضد الكتابة» وسادس عن «ثقافة الأسئلة» ومن عناوين الكتب لا شك أن هوية الباحث محددة وأن توجهه النقدي والثقافي واضح ولافت للانتباه والمعقب الدكتور حمادي صمود واحد من أصفى العقول المحدثة التي قدمتها تونس . وهو يجمع إلى الدرس البلاغي الدرس الأسلوبي الحديث للنصوص الأدبية وينطبق هذا على أطروحته الأساسية المطبوعة في كتاب التفكير البلاغي عن العرب وكتابه الثاني لافت للانتباه وهو بعنوان : «الوجه والقفا» عن تلازم التراث والحداثة وله أيضا في نظرية الأدب عند العرب واشترك في تأليف كتابَيْ «نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي» و«دراسات في الشعرية» . والصلة بين المتحدثين الدكتور الغذامي ودكتور صمود صلة وثيقة في منطقة الحداثة من ناحية وفي المنظور المُحْدث إلى فهم النصوص الشعرية . ولا شك أن المحاضرة والتعقيب سوف يدفعان بهذه الندوة إلى صياغة العديد من الأسئلة الأساسية والجذرية التي سوف تكون بمثابة اللازمة الحقيقية التي ينبغي أن تؤكد عندما نتذكر البارودي ، بوصفه الرائد ، والعلاقة بين ماسوف يقدم اليوم وبين البارودي ، علاقة أشبه بعنوان كتاب حمادي صمود «الوجه والقفا» أو «تلازم الحداثة والتراث» . ونبدأ بمحاضرة الدكتورة عبدالله الغذامي وقد وعدني كلاهما بالاختصار .

□ دكتور عبدالله محمد الغذامي - الباحث □*

١ - المختلف المضاد :

لا أظننا قادرين على إدراك المنجز الشعري الحديث إلا بشيء غير قليل من الرؤية المتبصرة ، وذلك لأننا - أولا - جزء من هذه التجربة الإبداعية ، لا بمعنى أننا نعاصرها ونتعايش معها فحسب ، ولكننا - أيضاً - نحن من ينتج هذه التجربة من جهة ، ويستهلكها من جهة أخرى . وهذا جعلنا جزءاً منها ، لا نرى العالم ولا نفهمه إلا بواسطتها ومن خلالها . وربما أصبح فهمنا للماضي مستنداً على هذه التجربة الإبداعية الحديثة ذاتها ، ونتعامل مع الماضي بناء على مقتضيات هذا المنجز الحاضر بوصفه إبداعاً . وأقول (إبداعاً) بمعنى أننا على قناعة من وجاهة المنجز وتساميه ، مما يجعلنا فخورين به ومقتنعين بقيمته وصلاحيته . ومن هنا فإننا جزء من نموذج مهيمن ، وهذا قد يحول أو يقلل من قدرتنا على تجاوز التجربة والنظر من فوقها لكي نحكم عليها حكماً يستبين منجزاتها ويستكشف نجاحاتها أو إخفاقاتها .

كما أننا - ثانياً - محكومون بذهنية ثقافية سميناها اصطلاحاً بالقصيدة أو (العمودية) ، وهذه ذهنية تشكلت وتنامت على مدى زمني متواصل ، ولم ينقطع قط منذ أكثر من خمسة عشر قرنا . ولم تزل هذه الذهنية تلازمنا وتسايرنا وتحيط بنا ، ليس فيما نقرأه من الماضي الزاهر فحسب ، ولكن أيضاً فيما نعيشه ونمارسه في حياتنا اليومية سواء في الأدبيات الشعبية ، أو في الفعل اللغوي الذي تتسرب فيه الخطابية والغنائية والتدفق الوجداني الثري ، ويتجلى ذلك في الخطاب الأدبي ، مثلما يتجلى في الخطاب السياسي والفكري .

هذا يجعلنا في دائرة تكاد تكون مغلقة ، حيث نجد المنجز الإبداعي الحديث يمنحنا حساً ذاتياً بالتميز والاختلاف ، ولكن هؤلاء المتميزين المختلفين هم - أصلاً واستمراراً - ناتج ثقافي ونفسي للذهنية العمودية .

ولست هنا أقول ما أقول قاصداً التصنيف أو التقرير ، ولكنني أشير إلى الدائرة المغلقة التي نقف في وسطها ونحن جزء منها - وفي داخلها - وهي دائرة تُحكمُ حلقاتها علينا ، وتجعل تصوراتنا وأحكامنا محدودةً بحدودها ومطبوعةً بطابعها . وسواء وقفنا مع التجربة الجديدة أو عارضناها ، فنحن نتحرك في الحالين معاً من داخل الدائرة وليس من خارجها ، والاختلاف يكون بالميل إلى أحد شطري هذه الدائرة فحسب .

---

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

فكيف تسنى لنا - إذن - تحقيق شيء من الرؤية المتبصرة ، الرؤية التي تُخَلِّصنا من الذاكرة المهيمنة ، وتساعدنا على كشف المنجز الإبداعي الحقيقي . وحينما أقول (الحقيقي) فأنا أقصد ذلك المنجز الذي يصح أن ينسب إلى التجربة الجديدة بوصفه إنجازاً أصيلاً وليس تقليداً مستعاراً .

خاصة وأن الناظر والمنظور فيه هما عنصران في ثقافة واحدة ، ولا مجال للخروج خارج هذه الثقافة من أجل تحقيق نظرة متحررة ، ولهذا فإن التحرك والتبصر لن يكون إلا من (الداخل) ، والاعتراف بهذا العيب هو الذي سيساعدنا على إدراك المشكل من جهة ، وعلى التعامل معه من جهة أخرى . ولسوف يتحول العيب إلى ميزة والنقص إلى كمال ، بمجرد إدراك المرء لعيوبه ولنواقصه - وهذه هي دعوى هذا البحث ، كما سيتضح من المداورة التالية :

وإن كان طرفا المعادلة في دائرتنا المفترضة هما المنجز الإبداعي الحديث من جهة ، والقصيدة العربية التي يصفها البعض بالعمودية من جهة أخرى ، فإن الأجدر هو إدخال التجربتين في محاورة مفتوحة بينهما وبيننا نحن بوصفنا قراء وملاحظين ودارسين . ولكننا نفعل هذا من (الداخل) لا من الخارج . وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل ، فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار هذا الداخل ، ونغوص فيه أكثر وأكثر ، كي نزداد وعياً به وبأنفسنا فيه ، وسنكون حينئذ طرفاً في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة ، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها . وسوف نضع إحدى التجربتين في مواجهة الأخرى كي نلاحظ المختلف في مقابل المشاكل ، والمضاد في مقابل الجاهز ، والناقص في مقابل الكامل . وسأدخل إلى هذا الفعل بواسطة شجرتين دلاليتين ، إحداهما تبدأ بالمسيب بن عَلَس ، وتتمدد من خلال ابن أخته وراويته الأعشى ميمون بن قيس ، والثانية تبدأ بالسياب وتتمدد من خلال صلاح عبدالصبور وغازي القصيبي . وكلتا الشجرتين الدلاليتين جاءتا عن «لؤلؤة الخليج» . ولسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجربتين ، وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق والآخر ناقص ومفتوح .

٢ - الجُمَانة والغواص :

تبدأ الشجرة الأولى عند المسيب بن عَلَس ، خال الأعشى وأستاذه في الشعر ، حيث يقول المسيب عن الجُمَانة «اللؤلؤة» والغواص[1] :

كجمانة البحري جاء بها

غواصها من لجة البحر

صلب الفؤاد رئيس أربعة
متخالفي الألوان والنجر
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا
ألقوا إليه مقالد الأمر
وعلت بهم سجحاء خادمة
تهوى بهم في لجة البحر
حتى إذا ماساء ظنهم
ومضى بهم شهر إلى شهر
ألقى مراسيه بتهلُكة
ثبتت مراسيها فما تجري
فانصبّ أسقف رأسه لبدٌ
نزعت رباعيتاه للصبر
أشفى يمجُّ الزيت ملتمس
ظمآن ملتهب من الفقر
قتلت أباه فقال أتبعه
أو أستفيد رغيبة الدهر
نصف النهار الماء غامره
ورفيقه بالغيب لايدري
فاصاب منيته فجاء بها
صَدَفيَّة كمضيئة الجمر
يعطى بها ثمناً ويمنعها
ويقول صاحبه ألا تشري
وترى الصواري يسجدون لها
ويضمها بيديه للنحر
فتلك شبه المالكية إذ
طلعت ببهجتها من الخدر

في هذا التخييل الاحتفالي يقدم المسيب هذا الغواص البحري ، بعد أن توج شقاءه وفقره

ومأساته مع البحر والغوص ، في رحلة الموت والأمل حيث الرحلة التي قتلت أباه من قبل وهددته هو بالموت والتهلكة ، ولكنه أصاب منيته في قصيدة المسيب ، وجاء الشاعر بهذه القصيدة وكأنها رقية إبداعية يخاتل بها ظروفه ، ويحاول اصطياد محبوبته مثلما اصطاد البحار جمانته ، وتكون (المالكية) ملكاً للشاعر بعد التطلع والتوجس والترقب . ولعل في صفة (المالكية) ما يكشف عن رغبة الشاعر بالتملك والاحتفاظ بهذه (المالكية) التي تمثل أمنيته التي أصاب ، ولسوف (يعطي بها ثمناً ويمنعها) ولسوف (يضمها بيديه للنحر) ، كيف وقد (جاء بها صَدَفية كمضيئة الجمر)؟

في هذه الرقية اللغوية قدم الشاعر المشبه به ، وأغنى الصورة التخييلية لهذا المشبه به في ثلاثة عشر بيتاً ، ثم أعقب ذلك ببيت أغلق به الدلالة على نفسه ، وجعل الكسب هنا كسباً ذاتياً يخصه هو بالملكية والاكتساب ، وصارت الجمانة هي المالكية كما أن البحري الغواص رئيس القوم ومُعاني الويل وكاسب الجمانة هو الشاعر . ومن هنا فنحن أمام دلالة مكتملة الحلقات . وتخييليتها واحتفاليتها أفضت إلى نتيجة حاسمة في البيت الأخير ، حيث صارت المالكية بطلعتها المبهجة ، وتمّ بذلك حصر الدلالة وتقييدها بين طرفين واضحين هما الشاعر والمالكية ، في مقابل الغواص والجمانة . وبذلك نكون قد خرجنا بقراءة جميلة عن صورة احتفالية وتخييلية عن الغواص واللؤلؤة . وتقف جمالية النص عند ربطه بالمالكية ربطاً كاملاً مما يفضي بالنص إلى الاكتمال والتشبع الدلالي . وهذا الاكتمال والتشبع أفضى بالنص إلى مفارقة إبداعية ، حيث صارت هذه الأبيات الأربعة عشر جملة شعرية طويلة وجميلة ومفيدة ، وذات تركيب عضوي متماسك ، بركنيها الأساسيين ، المشبه به الطويل والمشبه القصير ، إلا أنها – مع كل هذا الجمال – صارت نصاً مغلقاً ، وهو نص مغلق بسبب من شدة اكتماله وشدة تشبعه . وكما أن الغواص قد (أصاب منيته) ، وصار يضمها حسياً إلى نحره ويتمنع عن بيعها إلى الآخرين ، فإن النص أيضاً قد صار ملكاً خاصاً وشديد الخصوصية لصاحبه . وصارت القصيدة هي (المالكية) صاحبة المسيب ، ولم تعد القصيدة جُمانة في البحر . وحينئذ لن يكون القارئ غواصاً يغوص وراء الجمانة ، إذ قد أصاب الشاعر (مُنيته) وامتلك المالكية التي كانت جمانة بحرية مشاعة .

ولقد كانت القصيدة تعطي في البدء مجالا لإطلاق دلالة الجمانة وإشاعتها ، حيث من الممكن لها أن تسبح في البحر لتغري الغواصين بالسعي وراءها ، وستكون القراءة حينئذ ضرباً من الغوص في بحر النص . لولا أن الشاعر جاء في البيت الأخير فجعل الجمانة ملكاً خاصاً له

يضمه بيديه ولا يطلقه ، وسماها المالكية إمعاناً في التملك والخصوصية . وبذا قيد ما كان مطلقاً ، وخصص ما كان مشاعاً ، وحسم ما كان مشكلاً . فأغلق النص بعد انفتاح ، وقرر من بعد تخييل وتمثيل .

لذا فإن إبداعية النص قد تراجعت وتقلصت ، وهذا ما جعل الأعشى يأتي ليكرر النص من دون أن يحقق أية إضافة إبداعية عليه ، وذلك لأنه وجد أمامه نصاً كاملاً – ومن ثم فهو نص مغلق فلما همّ بمداخلته لم يملك سوى أن يكرره مجرد تكرار . وفي ذلك يقول الأعشى[٢] (ولقد ذكرنا أن المسيب خال الأعشى ، كما أنَّ الأعشى راوية للمسيب) :

كأنها درة زهراء أخرجها
غواص دارين يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججا مذ طر شاربه
حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
لا النفس توئسه منها فيتركها
وقد رأى الرعب رأي العين فاحترقا
ومارد من غواة الجن يحرسها
ذو نيقة مستعد دونها ترقا
ليست له غفلة عنها يطيف بها
يخشى عليها سرى السارين والسرقا
حرصا عليها لو أن النفس طاوعها
منه الضمير لبالى اليم أو غرقا
في حوم لجة آذى له حدب
من رامها فارقته النفس فاعتلقا
من نالها نال خلدا لا انقطاع له
وما تمنى فا ضحى ناعماً أنقا
تلك التي كلفتك النفس تاملها
وما تعلقت إلا الحَيْن والحَرَقا

هنا جملة شعرية من تسعة أبيات ، يبدأ الشاعر فيها بأداة التشبيه مثله مثل المسيب ويختمها بأداة الإشارة (تلك) تماماً مثل خاله . والدرة هنا وجمانة هناك بينما الغواص في الموقعين .

والبحر الهائل المهول يغطي سطح القصيدتين ، وتنتهي مهمة البحث والغوص بأن تكون الدرة هي المحبوبة ، غير أن محبوبة الأعشى بلا لقب ولاصفة ، ولقد جعلها الشاعر في عالم التنكير والمجهول ، وجعل صفة علاقتها معه صفة (الحَيْن والحَرَق) أي الهلاك والنار ، بينما مالكية المسيب ذات طلعة بهية تطلع بها مبتهجة – مبهجة – من الخدر . مما يزيد المالكية احتفالية وازدهاراً . وإن كان النص عند المسيب أطول فإنه أيضاً أعمق وأشرح وأكثر حركة من حيث كثرة الشخوص والأحوال ودرامية المواقف . مما جعل (المالكية) تمتلك نصاً حياً متحفزاً ، في مقابل الأنثى المجهولة والمغيَّبة لدى الأعشى ، ولعل غيابها الكامل هو الذي جعلها رديفاً للحيْن والحَرَق ، بينما الحضور الاحتفالي للمالكية جعلها ذات طلعة بهيجة ، فيها أصاب الشاعر منيته ، غير أنه في وسط فرحه بهذا الصيد الثمين أغلق نصه واحتكره لنفسه من دون القارئ الذي ظل خارج النص ، وليس له من مجال للدخول إلى هذا الداخل المغلق .

أما الأعشى فإنه لم يصب أمنيته وظل حبيس الحين والحرق ، ولكن هذا الإخفاق لم يُؤَدِّ به إلى فتح النص وإطلاقه ، فجاء البيت الأخير ليحكم دائرة النص بين الشاعر وأنثاه المجهولة . ومن ثم فإنه تساوى مع المسيب في إغلاق النص ولم يتميز عليه في مداخلته هذه ، وصار لاحقاً مقصراً . وفي هذا كله ظل القارئ أمام نص أولي من المسيب ، تميز بالاكتمال والتشبع مما جعل النص الثاني عاجزاً عن التفاعل معه حينما داخله ، وصارت المداخلة مجرد تكرار ، وعجز الأعشى عن قراءة قصيدة خاله قراءة إبداعية متجاوزة ، ويظهر أن نص المسيب قد جاء غير قابل للفتح ، وصار الأعشى ضحية هذا النسق المغلق .

٣ – اللؤلؤة المفقودة :

في الشجرة الدلالية السابقة التي سميناها (الجمانة والغواص) جاء النص مكتمل المبنى والمعنى ، ليس على مستوى البيت الواحد ، وإنما على مستوى (الجملة الشعرية) . والجملة الشعرية هنا تختلف عن الجملة النحوية . ذلك لأنها تطول وتقصر حسب البناء الدلالي .

ولقد جاءت الجملة الشعرية عند المسيب بن علس لتبلغ أربعة عشر بيتاً . وعند الأعشى تسعة أبيات . ولذا فإن الجملة الشعرية هي وحدة أدبية وهي (أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس ، أي أنها تمثل «صوتيم» النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها . أما حدها الأعلى فهو أنها الوحدة التي يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على شيء سواه ، أي القول الذي يبني نفسه بنفسه ، أو فلنقل : إنه القول الأدبي الذي

تبنيه عناصره . ولذا فإن الجملة قد تطول وقد تقصر ، وبترها يفسدها ، وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية ، لأن جملتنا هنا هي قول أدبي تام لا تحدُّه حدودُ النحو)[٣] .

وجملة (الجمانة والغواص) لا يمكن كسرها أو تقليصها أو بترها ، ومن هنا فهي مكتملة البناء ، وهي جملة شعرية راقية التركيب . غير أن عيبها جاء من شدة اكتمالها ، وهو الشيء الذي أدى إلى انغلاقها ، ومن ثم انحسرت هذه الجملة وتوقفت عند حدود النص الأول ، ولم تتمدد في نصوص أخرى تتنامى فيها وتشكل شجرة مستمرة النمو .

وهذه تجربة شعرية تسود في نصوص الشعر العربي (القديم) ، بسبب هيكلية الوزن الثابت ، وتساوق الدلالة مع هذه الهيكلية وثباتها معها . وحينما نأتي إلى التجربة الشعرية الحديثة ونقيسها على سلفها الشعري الصالح ، نجد فروقاً في التركيب تفضي إلى فروق ومفارقات دلالية قوية .

ونبدأ بنص لبدر شاكر السياب يجاري نص المسيب ، وسيضع (الجمانة والغواص) في مفارقة مختلفة ، يقول فيها متكلماً بصوته هو وبضمير النص نفسه :

أصيح بالخليج : «يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

«يا خليج

«يا واهب المحار والردى . . .»[٤]

وفي هذا المقطع نجد أنفسنا أمام تحولات إبداعية بالغة الدلالة فيها يفترق هذا النص عن سالفيه . فالمسيب والأعشى يتحدثان عن غواص غائب ويشيران إليه بضمير الغائب . وهو منفصل عنهما ، فهو بالنسبة إليهما مادة معلوماتية ، يتحدثان عنه ويصفان حاله ويشخصان قصته مع البحر والغوص ، فإذا ما تم لهما ذلك ، عطفا الحديث ليجعلا الغواص مجرد صياد للجمانة . ويتحول الاهتمام بعد ذلك إلى (الجمانة) ، التي تتحول بسرعة خاطفة لتكون مجرد دالٍّ تزييني يدل على (المالكية) عند المسيب ، أو على مجهول آخر عند الأعشى الذي تمادى في عملية التغييب والتجهيل ، فأخفى محبوبته وعمي عليها .

من هنا فإن المسيب والأعشى ظلا منفصلين عن النص ، وظل النص منفصلاً عنهما . وجاء الغواص أجنبياً وثانوياً وخادماً للدلالة وليس صانعاً لها . وصار وجوده وجوداً بلاغياً فحسب .

بصيغة المضارع وبضمير المتكلم ، هذه الأنا النصوصية هي عبارة حية حاضرة ، ينطق بها النص والشاعر والقارئ ، بحيث إن الجميع يصيحون ويتكلمون ويتفاعلون ، حتى إن (الصدى) نطق وتحول إلى كائن حي لا يردد الكلام ويحاكيه ، ولكنه يتفاعل معه ويتصرف بوعي حاد ، جعله يغير في العبارة تغييراً جوهرياً له دلالة جوهرية .

وهذه الدلالة الجوهرية هي في سقوط (اللؤلؤة) من نشيج الصدى ، بينما كانت حاضرة في صياح ضمير النص . فاللؤلؤة تحضر وتغيب بينما الجمانة والدرة حضرتا حضوراً بلاغيا فحسب ، في مقابل الحضور الدال والغياب الدال عند السياب .

إن الحضور البلاغي المجرد للجمانة والدرة ، يجعلنا نقف دون التفاعل معهما دلاليا ، بينما تبادل الحضور والغياب للؤلؤة ، يدعونا إلى الوقوف والتبصُّر بما حدث للنص وفيه .

٤ - الكمال الناقص :

*** يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى**

*** يا واهب المحار والردى**

في الجملة الأولى صاح النص مدركاً لما أدركه الأعشى (ما تعلقت إلا الحين والحرقا) ، فالمحار والردى هما الحين والحرق ، ولكن مع الحين والحرق تكون اللؤلؤة ، غير أن الصدى قدم لغة النشيج متضمنة الحين والحرق من دون اللؤلؤة . . وسقطت اللؤلؤة ، غابت بعد حضور واختفت بعد ظهور .

هذا يجعلنا في مواجهة مع ثلاثة في اثنين :

اللؤلؤ ... ...

المحار المحار

الردى الردى

وكلها من هبات الخليج وعطاياه . وهذا التحول من ثلاثة إلى اثنين له علاقاته الدلالية المتشابكة مع سائر دلالات نص السياب (انشودة المطر) ، وهو نص يبدأ كاملاً ثم يتناقص ، ثم

يعود إلى الكمال لكي يتناقص مرة أخرى . حدث هذا على مستوى الإيقاع وعلى مستوى الدلالات ، حيث جاءت أنشودة المطر على وزن بحر الرجز بتركيبة عروضية خاصة هي :

مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن . فعلن (فعول)

على ذلك جاء المطلع واستمر هذا الوزن على سبعة عشر بيتا . وفي البيت الثامن عشر جاءت أنشودة المطر لتكسر هذا الوزن ، فنقرأ :

أنشودة المطر مستفعلن . فعل
مطر ... فعل ...
مطر ... فعل ...
مطر ... فعل ...

ثم تعود بعد ذلك إلى وزنها الأول في أحد عشر بيتاً (وفي وسطها بيتان مختلفان) وتنتهي هكذا :

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك
... ...
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر ...
مطر ...

وهنا لا يقف الأمر عند لعبة الكمال والنقص في الوزن فحسب ، ولكن الكمال والتناقص يدخل في الدلالة أيضاً . فالمطر جاء هنا مرتين . وكان من قبل ثلاث مرات .
لذا يجدر بنا أن نقف عند هذه اللعبة الدلالية التي تقلّص الثلاثة إلى اثنين ، وننظر هنا في المثالين البارزين لذلك :

(اللؤلؤ مطر
)
أ- (المحار مطر

(الردى مطر
... ...)

(

ب - المحار مطر

(

(الردى مطر

إن التمايز بين اللؤلؤ والمحار والردى لا يحتاج إلى تساؤل ، ولكننا نحتاج إلى التعرف على المتكررات / مطر/ مطر/ مطر/ . ومن المقطوع به أنها ليست مجرد تكرار ، أو أنها تدل على مدلول واحد مكرر . إن منطق النص يقتضي منا أن نقابل دلالات القصيدة مع بعضها البعض ، ونقيم العلاقات فيما بينها حيث هي نص واحد ، بمعنى أنه جسد حي يتبادل الوظائف ويترتب بعضه على بعض ، فنقول إذن إننا أمام ثلاثة أنواع من الدلالات هي :

المطر/ اللؤلؤ

المطر/ المحار

المطر/ الردى

ومثلما تناقصت جملة (اللؤلؤ والمحار والردى) من ثلاثة إلى اثنين (المحار والردى) ، فإن جملة (مطر . مطر . مطر) تناقصت وصارت اثنتين فحسب (مطر – مطر) ، مطر المحار ومطر الردى ، ويزول مطر اللؤلؤ ، ويبقى الحين والحرق ، مطر الهلاك ومطر النار .

ولن أقف وقفات خاصة بالدلالات الخاصة لإشارات النص ، إذ ليس غرضي هنا هو هذا النوع من الدلالة ، كما أن باحثين آخرين وقفوا على قصيدة (أنشودة المطر) وقفات مستفيضة أثرت النص بقراءات متنوعة[٥] .

ولكنني أقف عند ما أراه تغيرات وتحولات في استراتيجية الكتابة الإبداعية ، في الانتقال النوعي من النص الكامل التام إلى النص الناقص . حيث اقترف الشاعر الحديث تمرداً جريئاً على الذات الشاعرة ، فكسر سلطانها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص وتفردها إلى تعدد وهيكلها إلى ملعب مفتوح . ومن هنا ، فقد أطلق الجمانة ولم يصب أمنيته كما فعل المسيب . بل أخطأ هذه الأمنية وأعلن ضياعها من بين يديه ، وتدرج من التكامل إلى التناقص ، ثم راوج بين الكمال والنقص منتهياً إلى البداية ، حيث يختم السياب قصيدته بجملة الاستمرار وتمادي الحدث :

ويهطل المطر

ولم يقرر أي مطر هذا هل هو :

مطر / اللؤلؤ

أم مطر / المحار

أم مطر / الردى؟

ولم يزل النص مبهماً في هذه الدلالة المتضاربة ، إذ جاءت مطر ثلاث مرات وجاءت مرتين في تعاقب غير متراتب حسب التوزيع التالي :

٣ / ٢ / ٣ /٣ / ٢ / ٣ / ٣ / ٣ /

حيث جاءت (مطر . مطر . مطر) ست مرات ، وجاءت (مطر . مطر) مرتين ، ولكن الصيغة الثلاثية تكررت مع تكرار المقطع ، وكان الأخير خاصة مكرراً ثم ختمه الشاعر بجملة (ويهطل المطر . . .) وهي خاتمة لا تنهي النص ولكنها تعيدنا إلى العنوان (أنشودة المطر) ، وتجعلنا نعود إلى النص بادئين من جديد بلانهاية . وهنا تكون القصيدة نسيجاً مغزولاً ، ينتهي آخر خيط فيه مشبوكاً في خيوط البداية ، ولايتكامل النسيج أبداً ، إذ تحدث الثغرات في الوسط فتسقط (اللؤلؤة) وتسقط (مطر) في إحدى دوالها الرئيسة . وتتداخل هذه العملية مع دلالات جوهرية ، تتشابك مع المطر الثلاثي أو المطر الثنائي . وهذه الدلالات هي (والرقم الذي أمامها يشير إلى كلمة مطر وعددها ثلاث أو اثنتان) :

١ - أنشودة المطر (٣)

٢ - الصياد الحزين (٢)

٣ - المهاجرون ينشدون (٣)

٤ - رحى تدور (٣)

٥ - اعتللنا ليلة الرحيل (٢)

٦ - الجوع (٣)

٧ - عالم الغد (٣)

٨ - ألف أفعى (٣)

تظهر من هذا الجدول العلاقات المتشابكة بين المطر الكامل أو المطر الناقص وبين الدلالات المصاحبة ، وآخر هذه الصحبة المتشابكة في العلاقات هي هذا المقطع :

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر ...
مطر ...
مطر ...

هذه دلالة تتداخل مع مقطع سابق يقول :

وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر ...
مطر ...
مطر ...

وبعد الاثنين معاً يتكرر مقطع واحد يوحد بينهما ويشبكهما دلالياً . وللقارئ أن يراجع النص في نهاية هذه الدراسة ، للمقارنة والوقوف على كامل الصورة .

هنا تكون مطر الأولى التي هي (المطر اللؤلؤ) ، مستلبة ومحاصرة بالجوع الذي لايحدث إلا مع أعشاب الثرى ، ومحاصرة بألف أفعى لاتشرب سوى رحيق الأزهار والنماء . ولذا يأتي رنين الصدى يرن في الخليج :

مطر ...
مطر ...
مطر ...

وهو لا يأتي بمطر الأولى إلا ليجعلها طعماً للجوع السنوي وللأفاعي التي لابد أن يقدم لها رحيق الأزهار وعشب الثرى . والاكتمال يأتي لكي يتناقص ، والنموذج يأتي لكي يتكسَّر ويتهشم ، ونفتح الدائرة بثغرات في وسطها تفكك النسيج وتخرمه .

وهذا لايحدث لمجرد الزينة البلاغية ، أو لمجرد التخييل التصويري - كما في النموذج الكامل لدى المسيب وابن أخته - ولكنه يحدث بوعي إبداعي جديد ، يعي دوره التجديدي

ويعي مخاطر ومغامرات التصدي للنموذج الكامل . فإذا ما كسر النموذج وأحدث فيه عيباً ونقصاً وثغرات ، فإنه يفعل هذا ليجر الدوائر ويفتحها على بعضها . ولن يحدث ذلك إلا بإحداث ثغرات فيما كان دائرة مغلقة . ومن هنا فإن القصيدة الحديثة دائرة مفتوحة بينما العمودية دائرة محكمة . ولذا قل أو انعدم تنامي العمودية إلى شجرات دلالية وقرائية متنامية . وحينما حاول الأعشى ذلك ، لم يفعل سوى أن كرر خاله فأخفق دونه ، وعجز عن تحقيق أية إضافة إبداعية .

أما السياب فقد تنامى في نصوص أخرى وفي قراءات أخرى - كما سنرى لاحقاً - ولكن قبل ذلك نقف وقفات إضافية على جوانب من أخلاقيات هذا الصنيع الإبداعي .

٥ - حضور الغياب :

جاء ت التجربة الحديثة فكسرت النظام الشعري الذي كان أساس القصيدة العمودية . حدث هذا ظاهرياً في الوزن الحر كبديل عن البحر العروضي التام . وحدث دلاليا في أفعال مثل التحول النوعي في (أنشودة المطر) ، حيث لعبة الكمال والتناقص . ولكن لماذا ارتكب الشاعر هذه الجريرة ضد النظام وضد القصيدة...؟ هل ليعيبها فحسب...؟ أم أن أمام ذلك ما يعضّده ويدعو إليه...؟

لنجرب الآن - كمحاولة لتصور الإجابة - ونعيد المحذوف ونظهر المضمر . ولنتصور مقطع السياب كاملاً غير ناقص كالتالي :

أصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب (اللؤلؤ) والمحار والردى

لوجاء النص على هذه الحال لكان نصاً كاملاً نعم ، ولكنه ساذج وبدائي ، ولايحمل تحدياً قرائياً ولا إنجازا إبداعياً ، وسوف يكون فحسب ، شعرا مكتمل المبنى والمعنى ، ولا شيء فوق ذلك أو بعده .

من هنا يظهر أن للثغرة المحدثة في نظام القصيدة وظيفة إبداعية ، تجعل لغة الصدى أكثر من مجرد انعكاس صوتي . وتجعل الصدى كائناً متوحشاً يملك التصرف والتحكم والتآمر الخفي ، حيث ابتلع اللؤلؤ وأخفاه وأظهر المحار والردى .

كما أن غياب (اللؤلؤ) هو الذي منح هذا اللؤلؤ قيمة تميز بها عن المحار والردى . وصار الغائب إشارة دالة دلالة أخطر من دلالات الحضور . وهذا منح حضورها الأول قيمة خاصة في النص ، مثلما جعل غيابها بعد ذلك منبهاً يشير إلى ما كان وإلى ما غاب وإلى ما يجب أن يكون ، وبذا تتعقد الدلالة وتنشأ معضلة النص الذي يفرض صورته وحركته على القارئ ، ويلابس القارئ بملابسات تتنوع وتتشكل ، من دون أن تقيدها شروط إنشائية أو تفسيرات جاهزة .

وغياب اللؤلؤة أحال إليها وجعل حضورها مهما ، وزاد من قيمتها حيث أصبحت أهم من الأخريات . بينما تكرر المحار والردى أضعف قيمتهما ، بل ألغاهما حيث صارا في حضور كامل لا يتساوى مع تواتر الحضور والغياب ، وتعاقبهما في إشارة اللؤلؤ .

هنا صار للغياب في النص قيمة تفوق الحضور ، وصار الغياب جزءاً جوهرياً في النص وفي تكوين دلالاته وتأثيراته . وبذا فإن الثغرة التي تم إحداثها في النظام الشعري جاءت لخدمة النص وتحديثه .

ولقد انتقلت القصيدة بسبب من ذلك ، من أن تكون نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصاً . ولعلها خرجت خروجاً نوعياً من القصيدة/ النظام إلى القصيدة الوحدة . أي أنها لم تعد نظاماً ، ولكنها أصبحت جزءاً من نظام . حيث النظام هو الشعر ، بوصفه منظومة من الأعراف الاصطلاحية والذوقية والثقافية . بينما القصيدة صارت وحدة في هذا النظام . وهي - كوحدة - أصبحت نصاً ماثلاً وحقيقة محسوسة ، وفي الوقت ذاته هي فعل مختلف عن النظام الذي ينتمي إليه النص ، ويرجع إليه القارئ . ومن هنا تنشأ أسئلة النص التي لا جواب عليها سوى اجتهادات قرائية من القارئ ، تتغير وتتنوع وتختلف . لا بموجب المزاج وتغيراته ، ولكن حسب اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية ، من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل ، مما يجعل النص إشارة حرة ، ووحدة من نظام ، ونقصاً يتكامل . وقد كان من قبل إشارة مقيدة ونظاماً مغلقاً وكمالاً محصوراً .

وإن كان التعميم في الحكم غير دقيق في كل حالات الشعر القديم من جهة ، والحديث من جهة أخرى ، فإن الراجح هو أن شجرة المسيب بن علس (ومعه الأعشى) تصدق عليها

أحكامنا عن النظام المغلق . ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود ، وكانت مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة ، ولم ينقذ الشعر العربي من هذا المصير إلا القصيدة الحديثة ، وما اقترفته من تحدٍّ للنموذج وكسر للنظام ، وتحييد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة .

وهذه الأحكام هي تصورات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين ، أحدهما سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه ، والثاني متعدد مفتوح ناقص . وهو جزء من نظام ، وليس نظاماً مستقلاً بذاته .

تلك نقلة نوعية لم تلغ الأولى - وإن شاغبتها وتحدتها - ولكنها وقفت بإزائها وطرحت نفسها كتعبير ممكن ومأمول .

٦ - انكسار الجرة :

إن كان الغواص القديم قد أصاب منيته وعثر على الجمانة ، فإن الغواص العربي الحديث قد فقد لؤلؤته وكسر الجرة ، وصاح بأعلى صوته معلناً انفلات اللؤلؤة من بين يديه . وهنا جاء التغير . جاء من (داخل) النص ، ثم أخذ يترعرع إلى (ما بعد النص) . وحينما غابت اللؤلؤة في نص السياب صارت مطلباً شعرياً عربياً . وبما أن الجرة قد انكسرت بانكسار النظام الشعري القديم ، فإن ذلك يعني فقدان الغواص لمنيته ، ولكن هذا الفقدان ليس نهاية المطاف . بل هو بداية المطاف وبداية رحلة البحث والاستكشاف . وإن كان السياب قد أعلن عن (المفقود) ، فإنه قد فتح باب البحث والسؤال . ولذا يأتي صلاح عبدالصبور باحثاً مستكشفاً يبحث عن اللؤلؤة المفقودة ويجري وراءها فيقول(٦) .

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى ، وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة .
سيدتي إليك قلبي ، أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير

سقطت اللؤلؤة في خليج السياب فجرى وراءها صلاح عبدالصبور مقتحماً الليالي باحثاً في جوفها . ولكنه - مثل السياب - لم يجد اللؤلؤة . ووجد محاراً وحصى وجماراً ، وما وجد اللؤلؤة .

لقد كشف عبدالصبور المفقود وأوضح أنه مفقود فعلاً ليس في أعماق الخليج فحسب ، وإنما هو في جوف الليالي ، حيث الظلمات على الظلمات . وتحيط به المحار والردى منذ زمن السياب ، وزاد الآن الحصى والجمار . ولم تزل اللؤلؤة بعيدة .

ولكن عبدالصبور يسعى إلى التحايل على ظرفه ويحاول تقديم بديل عن اللؤلؤة يحمل صفاتها :

أبيض
طيب
لامع

وهذه صفات اللؤلؤة ، ويرى الشاعر أنها أيضاً صفات لقلبه ، ولذا يقدم هذا الأبيض الطيب اللامع هدية إلى سيدته ، بدلاً عن اللؤلؤة الغائبة .

ومن الجلي أن سيدته لم تقنع بالبديل ، إذ لو حدث ذلك لانتهى سبب حدوث النص . وهو نص يحدث بسبب غياب اللؤلؤة ، وليس لحضورها . ولذا تظل اللؤلؤة غائبة ، ومن ثم فهي مطلب شعري قائم . ويكون عبدالصبور قد حقق خطوة في الطريق إلى اللؤلؤة حينما تكهن بصفاتها : أبيض/ طيب / لامع . وكشف بعض سماتها التي تدل عليها . ومن هنا يكون السياب قد أعلن عن غيابها ، ويكون عبدالصبور قد كشف عن صفاتها . وهذا فتح الطريق أمام غازي القصيبي كي يأتي نحو اللؤلؤة المفقودة ، فيحاول مخاطبتها ويتحايل عليها بكل وسائل الإغراء لكي يجعلها تتكلم ، فإن تكلمت فسوف يصل إليها ويأتي بما لم تستطعه الأوائل . ولكن أنّى له ذلك ، وزمن اللؤلؤة - على ما يبدو - لم يحن بعد . ويخاطبها القصيبي قائلاً(٧) :

فيا لؤلؤتي السمراء
ما أعجب ما يأتي به القدر
أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر

. فقولي إنه القمر

يفارق القصيبي عبدالصبور إذ يجعل اللؤلؤة سمراء ، لكي ينسبها إلى نفسه (لؤلؤتي) فيكون اللون الأبيض لعبد الصبور أما السمراء فللقصيبي . وهنا يأتي السياب ليضحك بحزن إذ قد ترك اللؤلؤ بلا لون ولا صفات فجعله إشارة حرة . ولكن خَلَفَه من الشعراء راحوا يلونون اللؤلؤ ويصفونه يخاطبونه . وذلك إمعاناً منهم بالتحايل والمخاتلة ، لعلهم يصطادون هذه الجوهرة المفقودة .

ويزيد القصيبي من تحايله على اللؤلؤة فيحاول استدرار عطفها عليه ، فهو (الأشياء تحتضر) وهي (المولد النضر) ، فلعلها تعطف على رجل على شفا الحَيْن والحَرَق - كما كان سلفه القديم - وعطفها سيكون بأن تنطق بالكلمة الحرام : (فقولي إنه القمر) .

ولكن ما إن يطلب الشاعر منها الكلام حتى يتذكر خطر مطلبه ، ويدرك أن هذه جريرة لا يقبلها الشعر ولا ترضاها الصياغة الجديدة . إذ إن اللؤلؤة لو نطقت لانكشفت وضاع سحرها ، وبطل غيابها . ولأصبحت حينئذ حضوراً بلاغياً يعيدها إلى زمن المسيب والأعشى ، وتفسد شجرة السياب وتذوي .

ولذا فإن القصيبي يستدرك نفسه وقصيدته ولؤلؤته فيقول :

وهل تدرين ما الكلمات؟ . .
زيف كاذب أشر
به تحجب الشهوات . .
أو يستعبد البشر

هنا يزهدها الشاعر بالكلمات لكي لا تنطق ولا تقول ، ولكي تظل في جوف الليالي وفي أعماق الخليج وفي زمن الصمت ، إذ لم يحن زمن الكلام بعد . ويزيد في تزهيد اللؤلؤة بالكلام فيقول :

قصيدي خيره الصمت

إذن يجمل بها هي أن تصمت ، ولا تنطق .

وبذا تظل اللؤلؤة عند القصيبي غياباً ، إذ قد حضرت في النص لكي تصمت ، وحضرت لكي تغيب .

وتظل اللؤلؤة ويظل الغواص في كل النصوص ، كل واحد وكل واحدة هو وهي مطلب للآخر . ولكن الغواص لا يصيب (منيته) ، واللؤلؤة لا تفنى ولا تضيع . ولكنها - فحسب - تختفي وتغيب لكي تكون مطلباً شعرياً ومطلباً دلاليا ومطلباً ثقافياً يرثه جيل عن جيل ، وهي غائبة في الحسن وحاضرة في الذهن . ولسوف تظل إشارة على تجربة ثقافية ومعرفية ، أخذت بأطراف وجودها ورمزت إليه وأوحت به . فأثارت المكبوت ، وكشفت الخاطر وأحالت إلى المضمر . وصار ضمير النص هو الذي يتحدث ويقول ويوحي ويشير . والقارئ يستقبل ويفسر ويتشابك مع معضلة النص ومع معضلته هو . ويظل القارئ غواصاً لم يصب منيته بعد .

□ ملحـــق □

١ - نص «أنشودة المطر» .

٢ - الهوامش .

أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر ،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر ،
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء . . . كالأقمار في نَهَرْ
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السّحر
كأنّما تنبض في غوريهما ، النّجوم . . .

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء ،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظّلام ، والضّياء
فتستفيق ملء روحي ، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر . . .
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمتَ العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
تثاءب المساء ، والغيوم ماتزال
تسحّ ماتسحّ من دموعها الثّقال .
كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام :
بأن أمّه - التي أفاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له : «بعد غد تعود . . .» -
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسفّ من ترابها وتشرب المطر ،
كأنّ صيّاداً حزيناً يجمع الشبّاك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر . . .
مطر . . .
أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء - كالدم المراق ، كالجياع ،

كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى - هو المطر
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجّوم والمحار ،
كأنها تهمّ بالشّروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار .
أصيح بالخليج : «يا خليج
ياواهب اللؤلؤ ، والمحار ، والرّدى!» .
فيرجع الصّدى
كأنه النشيج :
«يا خليج
يا واهب المحار والرّدى . .»
أكاد أسمع العراق يذخر الرّعود
ويخزن البروق في السهول والجبال ،
حتى إذا مافضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع ،
عواصف الخليج ، والرّعود ، منشدين
«مطر . . .
«مطر . . .
«مطر . . .
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشّوّان والحجر

رَحًى تدور في الحقول . . . حولها بشر
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
وكم ذرفنا ليلة الرّحيل ، من دموع
ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر
مطر . . .
مطر . . .
ومنذ أن كنّا صغارا ، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام - حين يعشب الثّرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع .
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزّهر .
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفَتِيِّ ، واهبِ الحياة!
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
سيعشب العراق بالمطر . . .

أصيح بالخليج : «ياخليج . . .
ياواهب اللؤلؤ ، والمحار والرّدى ! .
فيرجع الصّدى
كأنّه النشيج :
ياخليج
ياواهب المحار والردى» .
وينثر الخليج من هباته الكثار ،
على الرّمال ، رغوة الأجاج والمحار
وماتبقّى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لُجَّة الخليج والقرار ،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرّحيق
من زهرة يربّها الفرات بالندى .
وأسمع الصدى
يرنّ في الخليج
«مطر . . .
«مطر . . .
«مطر . . .
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزّهر .
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ ، واهب الحياة» .
ويهطل المطر

□ الهوامش □

١ - عن قصيدة المسيب بن عَلَس وسائر ما روى له من أشعار انظر رودلف جابر : كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير : وفيه أشعار المسيب ، ص ٣٥١ وما بعدها . لوزراك . لندن ١٩٢٨ .

٢ - ديوان الأعشى الكبير ، ص ٨٠ ، تحقيق محمد محمد حسين . مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٣ .

٣ - عن الجمل الشعرية وأنواعها ، قارن : عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ص ٩١ النادي الأدبي الثقافي جدة ١٩٨٥ .

٤ - السياب : ديوانه ، المجلد الأول ٤٧٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .

٥ - منهم إحسان عباس في كتابه بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٩ . وعبد الواحد لؤلؤة : النفخ في الرماد(بين السياب وستويل ص ١٧٠) وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨٢ . وعلي البطل : في شعر العصر الحديث (عن المضمون) ، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٨٢ . وكذلك دراسات مالك المطلبي بدءا من كتابه : «في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر» وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨١ ، وما تلا ذلك من دراسات خاصة ، ألقاها المطلبي في مهرجانات المربد ، وفي الدوريات الأدبية ، عن شعر السياب عموماً وعن (أنشودة المطر) خاصة ، وقد يعجز الحصر عن ذكر كل من كتب عن (أنشودة المطر) في كتب أو دراسات منذ ظهورها ، ومن نشر عنها في مجلة (شعر) ومجلة (الآداب) البيروتيتين ، أو ما جاء في الأطروحات العلمية وسواها ، مما يجعلها قصيدة ذات شأن خاص وإنجاز خاص .ولعل مالمسناه هنا بعض ما يمكن أن يقال عن هذه القصيدة ذات الدور التغييري النوعي .

٦ - صلاح عبدالصبور : ديوانه ، المجلد الأول ص ٦٩ دار العودة بيروت ١٩٧٢ .

٧ - القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٧٦٥ دار المسيرة للطباعة والنشر ، البحرين ١٩٨٧ .

□ دكتور جابر عصفور □

أشكر للصديق الدكتور عبدالله الغذامي ، هذا العرض الطيب ، والذي عكس جهداً مميزاً ، وأفسح المجال للأخ الدكتور حمادي صمود ، كي يعقب على البحث فليتفضل...

□ تعقيب الدكتور حمادي صمود □*

من الصعب التعقيب على هذه المحاولة لأنها كما يقول صاحبها «اجتهادات قرائية من القارئ تتغير وتتنوع وتختلف» فالتعقيب لا يكون بناء على هذا إلا قراءة بدل القراءة ، واجتهادا يرى في النص ما لم يره الاجتهاد الأول . ومع ذلك فكل شيء في هذه المحاولة قابل للنقاش ، ولنا في كل مستوى من مستوياتها رأي ، وإذ ليس في الإمكان التوسع في كل مسألة فإننا نختار منها ما يبدو لنا مهما أو أكثر أهمية . ولنبدأ بما انطلقنا منه لنطرح بشكل ملح مسألة القراءة وإمكانيات تأويل نص وتوليد معانيه حتى يتحول من وضع الكتلة اللغوية الصامتة إلى فضاء حيٍّ منتج لصنوف المعاني قائم بجملة من الوظائف . فلئن كنا نعتقد راسخ الاعتقاد في ضرورة أن نتجاوز في قراءة نص وتأويله مستواه السطحي الظاهر وأن نرغب عن القراءة التي لا نستطيع أن تفوز بمكنونه وبنيته العميقة المتخفية حتى لا تبقى القراءة في إطار النص خاضعة لمشيئته ، غير قادرة على المشي في أدغاله والاهتداء إلى المسارب المؤدية إلى عروق الذهب فيه ومعادن جوهرة ، لئن كانت تلك عقيدتنا ، فعقيدتنا أيضاً أن «للنص حصانة ذاتية ، يستطيع بها صد كل أصناف القراءة التي تسمح لنفسها انتهاك تلك الحصانة ، والدوس على النص . بأن تقول فيه ما تريد أن تقول من غير أن تبني ذلك على مبرّر لا بد أن يكون ماثلا في النص إن الاجتهاد القرائي لا يعني أن نقول في النص بما نريد أن نقول ولابد أن يفهم المتعاملون مع الأدب أن للتأويل شروطاً ولإنتاج المعنى من النص قوانين ورواسم مجسمة موجودة في النص نفسه . إن تاريخ القراءة والتأويل عندنا وعند غيرنا ، يعلمنا أن القول في النص يتغير ويتنوع ويختلف لكن في حدود مضبوطة وحسب شروط مغروسة في الوسط الذي أنتج تلك القراءة وفي أفق القراء الثقافي ، وحسب ما يعنُّ في زمانهم من احتياجات ، والأكثر الأعم أن هذا المختلف أقل بكثير من المؤتلف ، وأن القراءات المختلفة لا تخرج عن قاسم مشترك أعظم يتكرر جيلا بعد جيل ليؤكد وجود تلك الحصانة ، ويؤكد ضرورة استناد الاجتهاد إلى عمدة ونص . وإلا أصبحت القراءة تأكيدا لعقيدة

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

وتطبيقاً لآراء مسبقة نحمل النص المقروء عليها شاء أو أبى . نعم إن الأستاذ الصديق الغذامي شاعر بهذا وقد عبر عنه بقوله بعد الجملة التي اقتطفناها من نصه (لا بموجب المزاج وتغيراته ولكن اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل) إلا أن لنا على هذا الكلام ملاحظتين :

نعم إن التغير والتنوع والاختلاف ليس رهين مزاج ، ولكن لا يمكن أن نربطه باختلاف الاستجابات الثقافية لأن ذلك يقتضي أن النص موجود محايد ، وهذه مسألة فيها نظر وعلى كل هي من المسائل التي ناقشها علماء الأصول عندنا والمفسرون والشراح وناقشها غيرنا نقاشا متواصلا منذ القرن السابع عشر إلى اليوم . الغالب على رأيهم أن للنص إمكانية فرض نهج في القراءة على القارئ أو على الأقل طاقة على دفع ما لا يليق به من وجوه التأويل والقراءة .

ـ لم يطبق الأستاذ الغذامي . موقفه النظري على قراءته للنموذجين ، فوجدنا في محاولته أشياء طريفة لا محالة ، لكنها غير مقنعة ، ومن السهل ردُّها . فليس من السهل الاقتناع بـ[تحولات إبداعية بالغة الدلالة فيها يفترق هذا النص (أنشودة المطر) عن سالفيه] لأن المتكلم هو ضمير النص (أصبح) وهو ضمير الحضور ، مما يجعله ضميراً حياً يتحرك ويتكلم ففي النصوص القديمة عشرات بل مئات النصوص يكون فيها ضمير المتكلم حيزا للشاعر والقارئ في نفس الوقت ، وفي النصوص الحديثة نصوص كثيرة لا تفتتح بهذا الضمير وتبقى مع ذلك حديثة فلا نعتقد أن للضمير ، دوراً رئيسياً في انفصال النص عن كاتبه أو اتصاله به ، وإن كان عنصرا من العناصر المهمة في تحليل النصوص ، لا سيما في الأجناس الروائية . ثم تعليق النص ، وهو عند المؤلف سمة الحداثة والانفتاح والتواصل ، «بسقوط اللؤلؤ» من رجع الصدى في المقطع الذي اختاره ، أمر يثير التساؤل من عدة جهات .

ـ إن المقطع المختار مقطع تال لمقطع أهم منه في رأينا ، وفي رأي كثير ممن حاولوا شرح هذا النص الممتاز وفي رأي النص أيضاً ، وهو المقطع الذي يقول فيه :

وعبر أمواج الخليج تسمح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثار

إذ ذاك يصيح الشاعر بالخليج فيأتيه رجع الصدى علامة الخواء ، وتباطؤ الموعود في الخروج إلى الوجود . وجمعه في المقطع الذي أثبتنا بين النجوم والمحار وربطهما بالشروق ثم

تكوين مقابلة رئيسية طرفها النور« النجوم ، المحار ، الشروق » ، والظلمة «الليل ،الدم ، الدثار» يدل على أن المحار ليس مشحونا في النص شحنا سلبياً كما ذهب إلى ذلك الأستاذ الغذامي حينما جعله والردى «الحَيْن والحَرق» .

ومن الإسراف في القول الدخول إلى استراتيجية الإبداع في النص الشعري المعاصر من سقوط «اللؤلؤة» مع رجع الصدى في هذا المقطع ، والجزم بأن حضورها دال وغيابها دال أيضاً بينما حضرت الجمانة والدرة في النصوص القديمة حضوراً بلاغياً .

إن هذا المقطع لا ينفصل عن المقطع السابق الذي ذكرنا به كما لا ينفصل عن بقية النص وخاصة عن المقطع الفذ الموالي له ، الذي يؤكد على نفاذ الشاعر إلى صميم الأشياء ، ونبوته :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود ... ...

فرجع الصدى الشجي فراغ سرعان ما يُسّيج بالأمل في لغة الامتلاء والتهيؤ والإنذار ولذلك فسقوط اللؤلؤة موجود في النص بين توقُّعيْن أو إمكانيْن أو إن شئت بين حُلمين مُهدَّديْن . ثم إن لسقوط اللؤلؤة وجها آخر من وجوه التخريج تقوم على علاقة :(الكامل/ الناقص) ، لكن من غير الوجه الذي ذهب إليه المؤلف ، وإنما من جهة النسبة القائمة بين(الصوت/ الصدى) ، وهي علاقة الموجود بالصورة والحقيقة بالوهم ، والنص بالحكاية ، فالصدى حكاية الصوت فهو صورة متدنية عنه ، ومن الطبيعي أن يضيع منه جزء مما نطق به الصوت ، والتنبيه الذي جاء في المقطع متعلقاًبه «كأنه النشيج» يقوي من إمكانية سقوط كلمة أو عبارة .

ولا مانع أيضاً أن نرى في السقوط سعياً من النص إلى الخروج من حالة التحليل إلى حالة التركيب فذكر اللؤلؤ إلى جانب المحار هو التصريح بالظرف والمظروف ، بالوعاء والمحتوى ، بينما الاكتفاء بالمحار يعني استعمال الظرف كناية عن المظروف وعلى كل فأهم من كل هذا المقطع طريقته الطريفة في بناء علاقة توافق وعلاقة حياد وعلاقة تقابل في الآن نفسه في قوله :

يا واهب	توافق/ اللؤلؤ	«+»
	حياد/ المحار	«±»
	الردى	«-»

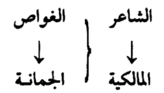
ثم كيف يمكن في هذا النص أن نقنع بجدلية الغياب/ الحضور مما كنا نذكر ، ومن تغير وقع المطر من ثلاث مرات إلى مرتين . لاشك أننا من الذين يقولون بأن كل شيء في النص دال ، لكن المشكل الأكبر في الاهتداء إلى وجه الدلالة التي يرتضيها «منطق النص» كما جاء على قلم الأستاذ الغذامي ، وعند هذا الحد تدخل القراءة إلى دوائر تصعب الموافقة عليها وأرانا مضطرين هنا إلى طرح جملة من الأسئلة :

يقطع الأستاذ الغذامي بأن المتكررات / مطر/ مطر/ مطر ليست مجرد تكرار أو أنها تدل على مدلول واحد مكرر يقتضيه منطق النص ، وبعد أن يقابل دلالات القصيدة بعضها ببعض يصل إلى ثلاثة أنواع من الدلالات هي : المطر/ اللؤلؤ-المطر/ المحار-المطر/ الردى .

فمتى تجاوزنا الحرج الذي يربكنا جميعاً إن سألنا عن «منطق النص» ما هو؟ قلنا إن المؤلف يبقى تحت هيمنة المفهوم البلاغي للتكرار ، باعتباره إفاضة وإطنابا وكلاما يخل بقوانين الإيجاز والاقتصاد ، ومن ثم يقع تحت طائلة الحكم عليه بالعي والتكرار في الشعر شيء آخر ، والتكرار في الإيقاع أصل وعمدة ، وقولهم في لغات المعجم (*versas, verse, vers*) تعني عودة الشيء ذاته وكم من منّظر فذّ قائم على علم الشعر وعمله ، جعل التكرار خميرة الشعر وميْسمه . ولكن من حق المؤلف أن يرى في الشعر رأيا غير هذ الرأي ، وإذ ذاك نسأله عن مبرر المقايسة المشار إليها آنفاً ، وخاصة عن غياب مطر اللؤلؤ ، وبقاء مطر المحار ومطر النار . لا سيما وأن التداول بين ٣ , ٢ليس تداولا مطلقاً بل بالعكس نلاحظ حركة نحو الاستقرار في إيقاع هو ٣ , ٣ , ٣ وقد ذكر الأستاذ الغذامي صورة هذا الإيقاع المتنامية . إن الملمح الأسلوبي الذي نعتمده مدخلا إلى النص يزج بالقارئ في جملة من المضايق إن لم يكن ذلك الملمح دالاً قادراً على استقطاب أكثر ما يمكن من مكوناته . والرأي عندنا أن جدلية الحضور/ الغياب كما بسطها الأستاذ الغذامي هنا واعتمادا على الشواهد التي اختارها ليست دالة ، ونشك في قدرتها على تفسير الفارق الجوهري في رأيه بين الأدب القديم والأدب الحديث في أن الأول نص كامل تام والثاني نص ناقص . والحق أننا نستغرب ربطه التجديد والتحول في «استراتيجية الكتابة الإبداعية بتمرد الشاعر الحديث» تمرداً جريئا على الذات الشاعرة ، فكسر سلطانها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص . إن لنا في الأمر رأيا مخالفاً تماماً . فالتحول في نظرية الشعر وفي الإبداع الشعري مربوط بتحول الشاعر من منتج لنص مقصّي هو عنه ، إلى منتج لنص يرشح بعذاب الذات وتمزقها ، بمعنى أنه انتقل من شاهد على الكون واقع تحت سلطة نموذج مُتَعال متجاوز ، إلى إنسان يقول عذاب ذاته ، وما يسكن كيانها عن سياق تاريخي غامر وعلاقة التملك التي رآها الاستاذ الغذامي

بين الشاعر القديم وقصيدته وهمٌ تحدث عنه بإفاضة نقادُنا القدامى . صحيح أن النص الإبداعي الحق نص مفتوح ،يمكنه أن يتواصل في غيره من النصوص بحثاً متواصلاً يسعى إلى القبض على «لؤلؤة » المستحيل وصحيح أيضاً أن الشاعر كالمشتغل بالكيمياء القديمة يبحث عن إكسير العجب والدهشة ، ولا يقف منه على أثر ، أو لا يقف منه إلا على ما يؤجج الرغبة في الاهتداء اليه فتندفع الكتابة لاهثة أبدا وراء هذا الحلم المزعج الجميل . لكن اعتبار القصيدة العمودية برمتها دائرة محكمة مغلقة ، واعتبار القصيدة الحديثة برمتها أيضاً دائرة مفتوحة أمر قابل لكثير من النقاش ، ولنعد إلى الأمثلة التي ذكرها الأستاذ الغذامي في الجمانة واللؤلؤة .

لقد أبدى الشارح ملاحظات مهمة جداً تدل على معرفة لا شك فيها بنصوص التراث ، وحس مرهف نعرفه للأستاذ الصديق الغذامي في ما كتب من كُتب . وانتبه إلى أن النص وحدة مكتملة مغلقة ونضيف تأكيداً لقوله إن النص يفتح بالتشبيه ويختم بالتشبيه (كجمانة......) (فتلك شبه) وواضح أن الشاعر مفتون ببناء صورته القديمة بخروجه عن الأساليب المعهودة في بناء هذا الجنس من الصور والسعي إلى التوسع ليفتح النص على طريقة في القول يرسم بها العلاقة بين الطرفين بأسلوب مبتدع ، هو هذا الاسلوب التخييلي الاحتفالي ، ليخرج من التشبيه المبسط إلى التمثيل لتكون المقايسة بين الأطراف :



مقايسه غنية تفتح للقارئ باب التأويل ؛ لأنها وإن أوضحت وجوه الشبه تركت - لا نبنائها على الحكاية - مجالا للتأويل وإن كنا مع الكاتب في ضمور هذا الجانب لتشبث النص بإبراز المعنى وتوضيحه ، ليصيب القارئ منه منيته كما أصاب الغواص منيته «رغيبة الدهر» . أما ما لا نوافق عليه الأستاذ ، فتأكيد على أن إبداعية النص تراجعت وتقلصت وهذا ما جعل الأعشى يأتي ليكرر النص من دون أن يحقق أية إضافة إبداعية عليه . إن الناظر في نص الأعشى يلاحظ الاختلاف الواضح بينه وبين نص المسيب وإن دارا على موضوع واحد ، مما يدل على أن النص الأول امتد في النص الثاني ، واكتسب فيه حياة جديدة والإضافات كثيرة منها ما يتصل بإيقاع النص جملة ، فلقد صور الأعشى في هذا النص التوتر القائم في الإنسان بين الرغبة والخوف ، وكل جزئية من جزئيات النص تعود إلى هذا الثنائي العجيب الذي يمثل قوة الدفع وقوة الصد ، جموح الرغبة في الشيء وتوقع الخطر من الإقبال على الفعل . فالنص مغروس من هذه الناحية في جدلية

البذل/ المنع . ولا تخفى علينا أهميتها ويحافظ النص على هذا التوتر إلى البيت الأخير ، حيث تفوح رائحة الفاجعة لا ستحالة تحقق المأمول واستحالة انقطاع التعلق ، فيقع النص في دائرة المنع ، ويكشف الأعشى عن الأصل المحرك لفعل الكتابة الضامن لاستمرارها كفعل يجاهد الصد والمنع ولكنه بذلك يؤكد وجوده ، إذ حضوره من غياب ومعينُه من حرمان . هل يمكن أن نجد نصاً أكثر من هذا النص إمعاناً في فهم ما يحرك الشعراء إلى الكتابة في هذا النوع من النصوص الدائرة على علاقة الرجل بالمرأة؟ ثم إن في نص الأعشى من «الموتيفات» ما ليس في نص المسيب ، يكفي أن نذكر من ذلك البعد الخرافي الأسطوري الغائب من نص المسيب . فكيف يمكن إذن أن نقول إنه لاحق مقصر؟ ، وكيف يمكن القول : «وفي هذا كله ظل القارئ أمام نص أولي من المسيب تميز بالاكتمال والتشبع ، مما جعل النص الثاني عاجزاً عن التفاعل معه حينما داخله ، وصارت المداخلة مجرد تكرار وعجز الأعشى عن قراءة قصيدة خاله قراءة إبداعية متجاوزة؟» .

ان فكرة النسق المغلق فكرة طريفة مغرية ولكنها خطرة ، لأنها تقصي كل نظرية في الكتابة غير نظرية الناقد أو المتعامل مع الأدب ، ولو لا خوف التطويل لأبرزنا كيف أن ما اعتبره الشارح امتداداً للؤلؤ السياب من نص صلاح عبدالصبور وغازي القصيبي لا يعدو أن يكون صوراً قديمة واستعارات وكنايات يجريها هؤلاء إجراء .بلاغياً معروفاً .

□ دكتور جابر عصفور □

شكراً للدكتور حمادي على الإلتزام بالوقت ، والباب الآن مفتوح للحوار والنقاش بعد أن استمعنا إلى ماقدمه دكتور عبدالله الغذامي وماقدمه دكتور حمادي صمود حول التشكيل اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة ، وأظن أن الاثنين قد طرحا علينا ضمناً مجموعة من الأسئلة ، ولاشك أن ماقدمه كلاهما سيثير النقاش ، ونفتح الباب للنقاش وسأدون الأسماء ، ولكن سنعطي الكلمة للدكتور عبدالسلام المسدّي فليتفضل...

□ دكتور عبدالسلام المسدي □

أظن أن بحث الدكتور الغذامي يمثل بالنسبة إلينا في حد ذاته نصاً متعدد المرايا . ومالم نستبن مراياه فقد لا نمسك بخيوطه خير إمساك . البحث هو قبل كل شيء نص نقدي فهو خطاب في الأدب ولكنه في المرآة الثانية ومن وجهة نظرنا وبحكم حرية قراءتنا هو نص ثقافي لأنه خطاب في قضايا الفكر ثم هو ثالثاً نص لغوي لأنه خطاب في الدلالة . ففي الواجهة الأولى ومن حيث هو بعد

نقدي أرى أن الباحث قد أجرى حفريات من خلال عينة أو من خلال لقطة حولها إلى نص .

ولعل استكمال طرافة هذا البحث وتوسيع المجال تكون بما أشار إليه الدكتور حمادي صمود في تعقيبه في هذا البعد التواصلي أو الاسترسالي ، أو في ما قد نصطلح عليه بنشوئية النص لا على مستوى البعد الذاتي ، وإنما على مستوى البعد الجماعي ، ولكنني أريد أن أقف وقفتين وجيزتين عند البعدين الثاني والثالث ، فمن حيث أن هذا النص بعدٌ ثقافي أو من حيث أنه ذو مرآة أو ذو واجهة ثقافية نرى أن نص الدكتور الغذامي هو قبل قبل كل شيء خطاب فكري قام على استراتيجية تواصلية هي بالأساس استراتيجية سيمائية لأنها قد اعتمدت الترميز فإذا حاولنا أن نفك مغالقها عثرنا على ذلك في ألف البحث ويائه تماماً في مفتتحه وخاتمته .

فالومضة العابرة الأولى منذ المقدمة هي أن القصيدة العمودية ـ وهذا ما ينطلق منه الباحث ذهنية ثقافية متحكمة ـ ويشرح الباحث ـ هي متحكمة في الفعل اللغوي في الخطاب الأدبي في الخطاب السياسي في الخطاب الفكري .

الياء وهي خاتمة البحث يأتي المطلب الشعري كمطلب ثقافي في نفس الوقت ، اللؤلؤة الرسالة الغواص صاحب الرسالة ، واللؤلؤة ، الرسالة مطلب كمطلب دلالي ويرثه جيل عن جيل ، هي غائبة في الحس حاضرة في الذهن هي تجربة ثقافية معرفية وهذا منطوق الباحث ، وفاتحته الجميلة . وقد أعادها ، وصار ضمير النص هو الذي يتحدث ويقول ويوحي ويشير والقارئ يستقبل ويفسر ويتشابك مع معضلة النص ومع معضلته هو ويظل القارئ غواصاً مع الوجه المرآوي الثاني ، وهذا البعد الثقافي نرى أن خطاب الدكتور الغذامي يتحول في معالجته للقضية الفكرية الحضارية العامة إلى خطاب ملزم أو خطاب ذي استراتيجية نضالية .

في البعد الثالث يكون لدينا نص بنية لغوية .

المرآة الأدائية هنا في خطاب الباحث قد تفاعل فيها الإطار السيميائي مع التركيب الرمزي ولكن خطاب الدكتور الغذامي خطاب استدراجي ، يتحول من بسط القناعة إلى الاستدراج نحو الإقناع إلى حد الإشراك والإفحام .

مفتاح استراتيجية البناء اللغوي في بناء الغذامي هو كما تبين لي مصطلح الدلالة ، فبؤرة الإيقاع في اللغة قد تمثلت في هذه الآلية التي حولها الباحث بشيء من التحويلات بشيء من الانزياحات التدريجية مستعملاً مفتاح الدلالة في كل اشتقاقاته ، ومستدرجاً بالقارئ من مفهوم واحد إلى مفاهيم متعددة ويمكن أن نحصى في عجالة .

الدلالة في خطاب الباحث تعني بالاستقصاء في البحث ، المعنى اللغوي ، الصورة الفنية ، التحول المجازي ، التأثير باللغة . . تعني البنية الأدبية ، ارتباط المعنى الأصلي بالمعاني الفرعية ، تطابق البنية النحوية مع البنية العروضية ، التضمين ، تطابق الموقف مع الموضوع . آلية الباحث في الخطاب هي آلية الاستدراج بالتحويلات الدلالية ضمن مصطلح الدلالة نفسه ، وهذا نموذج من الخطابات . خطاب الباحث النقدي متماهن مع الخطاب الإبداعي ولا سيما في توظيف الأداة اللغوية ، فقد دعانا الباحث إلى قراءة من الدرجة الثالثة انطلاقاً من نص أجراه على قراءة من الدرجة الثانية .

□ بــول شــاؤول □

الدكتور الباحث انطلق مما يمكن أن نسميه القصيدة الناقصة ، أو المسافة البيضاء التي تترك للناقد أو للآخر هذه ، الفجوة ، أو هذه القصيدة الناقصة . أظن أن الباحث استعمل الدال والمدلول أي المدرسة الدلالية إذا صح التعبير وهو بهذا المنهج أو بهذا الاتجاه توغل عميقاً في القصائد أو المقاطع التي أشار إليها عند السياب ، وعند صلاح عبدالصبور..... الخ ، ولكن السؤال الأساسي المطروح في العمق -وهو الذي أشار إلى بعض منه المعقب- هذه المسافة كيف نتعامل معها؟ كيف يمكن أن نتعامل مع نص ناقص بمناهج كاملة ؟ فلنسمِّها البنيوية الفنية السيميائية ، أو الفرويدية ، أو الماركسية ، . .الخ كل هذه المدارس الناجزة ، ثم كيف يمكن لهذه المناهج المطلقة أن تتعامل مع مناهج محدودة ومعروفة من قبلنا ـ أو على الأقل ـ نتوهم بما يمكن أن نسميه اللامحدود في القراءة النصية؟ . وأخيراً كيف يمكن أن يؤدي المنهج العام إلى نتائج خاصة كما أشار الباحث في تفسيره للمطر . . .إلخ لهذا فإن القصيدة ذات المستويات المتعددة ذات الطبقات السفلية المتعددة من الصعب جداً بل لا يمكن أن نتوصل إليها عن طريق الفهم العقلي ، يعني الأحادية ، التفسير العقلي للقصيدة هو تفسير أحادي ، يبقى -وهذا هو الأهم- أن هذه الفجوة ، أو النقص ، أو القصيدة ، أو المسافة البيضاء هي بالنهاية نسميها الإيحاء في كل مستوياته . هذا التفسير يمكن أن يكون في متن القصيدة أو متن النص يمكن أن يكون من خلال الإيقاع ، الإيقاع نفسه هو بالنهاية يؤدي إلى إيحاء إلى مناخ كما نجد عند الرمزيين ثم الصورة ، المجاز ، التركيب ، الرمز ، الصمت... الصمت في القصيدة هو جزء من اللغة الشعرية إذن كل هذه العوامل من الصعب جداً وأقول من المستحيل أن نتوصل أو أن ندّعي أننا نقرأ القراءة الخاصة بالشاعر إذن هناك قراءة تكرِّس على قصيدة الشاعر وليس على معاني الشاعر . الشاعر لا يقدم معان... الشاعر يقدم إيحاءات إذن فمن الصعب على أي منهج من المناهج أن يصلنا بعمق القصيدة لأن القصّيدة ذات الدلالات -وليست ذات المستوى من القراءة الواحدة- القصيدة بطبيعتها لا يمكن أن ندركها ، مستحيلة الإدراك ؛ ولهذا نجد أن كل قراءة نقدية ممنهجة على هذه القصيدة كأنما تحاول أن تصيبها في العمق... أن تصيب التجربة في العمق وكما قلت في ندوة عقدت في تونس منذ

حوالي خمس سنين : إن كل قراءة نقدية هي اعتداء على القصيدة مهما كانت عظمتها ولهذا نجد أن هذه القراءة فيها متعة النقد فأنا استمتعت بماقاله الباحث والمعقب ، واستمتعت ليس كوسيلة لأن أفهم أو أصل إلى السياب استمتعت بالسعي الجميل ، بالسعي الحثيث ، بهذا الجهود الجميلة بهذه النص المجاور للنص الأخر ولهذا النقد بكل أشكاله . هو نص مجاور للنص الإبداعي ، ولا يمكن أن يكون غير ذلك ، ولهذا فإن قراءة القصيدة ذات الالتباسات أو ذات الإيحاءات هي قراءة مستحيلة للنص .

□ دكتور أحمد مختار عمر □

في الحقيقة أنا أوافق كثيراً الدكتور حمادي صمود ، وخصوصاً في حديثه عن موضوع التام والناقص ، وقد رأينا كيف أن قراءة الدكتور حمادي صمود ، لنفس النصوص قد فتحت ما كان مغلقاً ورأت أن النص الأول قد امتد... نص المسيب امتد في نص الأعشى وفي الحقيقة أنا أطرح سؤالاً للباحث هو : ألا يمكن أن يكون قد وجد بعد الأعشى من قدر على قراءة قصيدة المسيب قراءة ابداعية متجاوزة؟ . ويكون إغلاق النص حينئذ قد جاء نتيجة عدم تفتيش الباحث عن امتداد لهذين العملين وليس نتيجة عدم وجود امتداد لهما ؟... هذا هو السؤال... النقطة الثانية : تتعلق بالمصطلحات... جميل جداً ان يستخدم الباحث بعض المصطلحات اللغوية في بحثه وأعتقد أن التلاقح الآن بين الدراسة البلاغية والنقدية أو الدراسة اللغوية هي شيء ملاحظ ولكن كان أجمل من هذا الالتزام ببعض الدقة في استخدام المصطلحات .

الحقيقة أنا لا أدري... حينما قرأت هذا النص توقفت عنده . يقول : «ولهذا فإن الجملة الشعرية هي وحدة أدبية وهي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس ، أي أنها تمثل صوتيما للنص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها......» ولقد تحيرت هل هذا خطأ مطبعي في استخدام كلم صوتيم؟ أو هو يفسر كلمة صوتيم تفسيراً مخالفاً لما تعارف عليه علماء اللغة ، وعلماء الأصوات؟ . . . طبعاً مصطلح الصوتيم يعني الوحدة الصوتية التي تضم أصواتا متشابهة والتي لا تتحقق في ذاتها . وإنما تتحقق في صورها وأشكالها ، المناسب هنا قد يكون مصطلح «المورفيم» . قد يكون مصطلح السيميم . قد يكون مصطلح اللكسيم لكن في الحقيقة مصطلح الصوتيم فيما أتصور لاعلاقة له إطلاقا بهذا الموضع .

□ دكتور هلال الشايجي □

سنتفق مع الباحث أن هناك قراءات للنصوص وتعدد القراءات النصية لكنني أشعر بأن هناك اصطناعاً لقراءتين مختلفتين قد لا يكون النصان هما سبب هاتين القراءتين في الواقع ،

قراءة قرئت لنص المسيب وهي قراءة بلاغية عادية ، وظّفت من خلالها المشابهة أو وظّفت من خلالها المماثلة أو التمثيل في ذلك وقراءة أخرى وظّفت فيها عناصر (سيموتيقية) في ذلك في قراءة نصوص للسياب وصلاح عبدالصبور . بمعنى آخر أننا إذا قرأنا أيضاً «غازي القصيبي» في ذلك وهو نص اللؤلؤة وإن كان جاء في شكل شعر حر هكذا ولكن أيضاً نص غازي القصيبي في اللؤلؤة إذا لم تضف إليه تلك القراءة السيموتيقية ، وتخلق ما نسميه بالسياق الخيالي ، فمعنى ذلك أنك لن تستطيع قراءة نص غازي القصيبي ، إلا بما قرأت به المسيب بن علس ، فلذلك أنا أرى أن جاهزية القراءتين في ذلك -قراءة البلاغة العادية لنص المسيب بن علس- أو لأنني أستطيع أيضاً أن أقرأ نص المسيب بن علس قراءة فيها توظيف سيموتيقي وفيها توظيف لما يسمى بالسياق الخيالي... أتخيل لها سياقات ومعطيات أخرى في ذلك كما قُرئت من قبل الدكتور حمادي صمود ، فقد قُرئت قراءة فيها هذا التوظيف لأنه لم يصطنع قراءة بلاغية عادية وإنما قرأها قراءة سيموتيقية بمعنى آخر فمن ثم هذا الذي يدعوني في الواقع إلى أن أقول إنك حتى حينما تنظر إلى قصائد الأطلال وتطبق عليها ما يسمى بالمغلق والمفتوح ، وما يسمى أيضاً بالتام والناقص ، وما يسمى أيضاً بالغائب والحاضر ، فإنك أيضاً ستجد هناك في معطيات الأطلال ، وفي توظيف شعر الأطلال وقضايا الأطلال أيضاً ما يعتبر كاملاً وناقصاً وما يعتبر مفتوحاً ومغلقاً وغير ذلك من الأمور الأخرى . فالقضية قضية قراءة ولكن الباحث وأنا أشكره على هذا البحث اصطنع قراءة بسطها في النص الأول واصطنع قراءة أخرى حاول أن يضيفها إلى النص الأخر وهو نص السياب ، ونص صلاح عبدالصبور ، وحاول أيضاً أن يعطي بها أبعاداً لنص «غازي القصيبي» ، مع أنه من الممكن أن لا يعطي هذا النص هذه الأبعاد .

□ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

مع نقاد كبار من أمثالكم يستخدمون الصيرورة والتحول ، والإقحام والصوتيم ، تغدو المغامرة بمجموعة ملاحظات بسيطة محفوفة المخاطر لكنني أفضلها على طريقة الوجه والقفا مع الاعتذار من الدكتور حمادي صمود . فالبحث الجميل والمركز الذي تقدم به الدكتور الغذامي ، يثير مجموعة من الإشكاليات أولها إشكالية ، التسمية وربما كلنا نتساءل لماذا القصيدة والنص المضاد مادام الباحث يتحدث عن نصين مغلق ومفتوح؟ .

الملاحظة الثانية : فكما أعرف أن الباحث الدكتور الغذامي هو من أنصار إشراك القارئ في النص ، وهذه نظرية سابقة التزم بها وتحدث عنها كثيراً وسوف تقودنا مع شيء من التدقيق - إلى

الافتراض بأنه لا يوجد شيء اسمه نص مغلق فالنص المغلق بالنسبة لزيد ، هو نص مفتوح بالنسبة لعمرو ، وإن أي معترض يستطيع أن يمسك مجموعة القصائد التي أتى بها الباحث ويقرأها قراءة أخرى ، ويعتبر بعضها مغلقاً . قصيدة صلاح عبدالصبور ، مثلاً -وما وجدت اللؤلؤة- انتهت القصيدة بالنسبة لي وبالنسبة لأشخاص آخرين كثُر... وسيدتي قلبي هو اللؤلؤة أصبحت قصيدة أخرى وفضاء آخر ، تحتاج فعلاً إلى تعامل آخر غير التعامل الذي تعامل به الباحث . هذه الإشكاليات مجتمعة عن كيفية قراءة النص موجودة في النقد العربي ويدور الحوار حولها بجدية منذ ربع قرن تقريباً تدفعنا إلى الافتراض أيضاً بأن فضاء الدلالة ليس له مفتاح وبالتالي يجب أن نكون حذرين حين نستخدم عبارة النص المغلق فحسب علمي ليس هناك أي نص مغلق .

□ دكتور معجب الزهراني □

لدي ملاحظات أنتقل منها إلى تساؤل في النهاية . أنا دائماً ممن يشير إلى أن الخطاب النقدي الحديث أهم انجازاته أنه لا يقدم علماً ولا معرفة ولا حقائق وإنما يقدم أدوات ومفاهيم وبالتالي يطرح عدداً من الإشكاليات أكثر مما يعطي من الإجابات . وهذا باعتقادي ما يمارسه الباحث منذ فترة لابأس بها ، ومعه غيره في أنحاء مختلفة من العالم العربي كما نعلم ولعل من أهم ما يدعم أو ما يشير إلى هذا الجانب أننا الآن استمعنا في بداية البحث إلى دلالة جديدة ، لكلمة الاكتمال ، والنص المكتمل ، والنص الناقص .

الاكتمال تحول أو اكتسب دلالة سلبية لأنه كأنما يأتي هنا بمعنى الانغلاق أو يرادف النص المنغلق كأنما ليس هناك أفضل من هذا النص بينما النص تحول أو اكتسب دلالة إيجابية لأنه بشكل أو بآخر لم يزل نصاً حياً... لم يزل نصاً له شكل من الأشكال الفائدية أو الطاقة التوليدية للمعاني والايحاءات... هذه قضية مهمة جداً لا أوردها لأنها تخص الباحث وانما فعلاً هذه إحدى المصادرات التي في اعتقادي علينا أن نعيها جيداً في الخطاب النقدي الحديث ، لأنه فعلاً لا يقدم حقائق ولا معلومات نهائية وإنما يحاول أن يعطينا مصطلحات ومفاهيم ممكن أن نستخدمها في أكثر من مجال وممكن أن نطبقها على أكثر من نص ، وفي اعتقادي أن هناك جانباً لا أقول مصموتاً عنه ، ولكنه مخفي في هذه المقاربة وهو يتعلق بمحاولة للمشاركة في إنجاز القطيعة المعرفية مع بعض أنماط اللغة السائدة ، سواء اللغة الفكرية أو اللغة الإبداعية ، وهنا لا أعني بالقطيعة هذه الفكرة الساذجة التي تعتقد أن هناك إمكانية لرفض التراث ووضعه في الرف أو في المتحف ، وإنما

بالمعنى الذي يشير إليه «ميشيل فوكو» في الكثير من كتاباته ، وربما يحضرني هنا الإنجاز الفكري المهم لمحمد عابد الجابري في هذا السياق وتحضرني عبارة طريفة جداً للأستاذ نصر حامد أبوزيد حينما يقول : إن علينا أن نقتل التراث ويضع بين قوسين كلمة «بحثاً» فهنا القطيعة معرفية وليست ايديولوجية بمعنى من المعاني . هنا ينطرح التساؤل الأول فالباحث في بداية حديثه تحدث عن أننا نتعامل مع التراث أو مع الإنجاز الإبداعي من داخل هذا الإنجاز الثقافي بشكل أو بآخر وأتساءل إلى أي مدى نستطيع أن ننجز هذه القطيعة التي يحاولها ونحن نتعامل من داخل؟ لأنه هنا ربما المساحة الزمنية أو البعد الزمني للإشكالية ، وربما يعطينا فرصة للحديث أو لاستخدام مصطلحات أخرى ، غير من داخل أو من خارج . أنا لا أؤمن بالداخلية والخارجية ، ولكن ربما كان هناك ضرورة للبحث عن بديل... عن أننا مازلنا محكومين بهذا الإنجاز ، ولذلك أتساءل كيف يمكن إحداث هذه القطيعة ونحن محكومون بهذا الإنجاز بشكل أو بآخر؟ .الناحية الثانية وهي مرتبطة بالقضية الأولى ، فأنا أعتقد أن الباحث قد ركز كثيراً أو ألح كثيراً على نصوص معينة على الجانب التطبيقي ، بينما في الحقيقة أنا أعتقد أن أهمية هذه الورقة تكمن في الجانب النظري وليس في الجانب التطبيقي ، ولذلك قد تبدو لنا قراءته للنصوص وكأنما هي مجرد محاولة لتحويل النص أو مجموعة من النصوص -عينات من النصوص ليست شاملة- تحويلها إلى موضوع لتدعيم هذه الأطروحة التي يشير إليها في خطابه بشكل مستتر أو بشكل عميق إن كانت هذه بديلة للمفردة الأولى ، وهنا أطرح تساؤلا : أليس هناك من حاجة إلى تعميق الجوانب النظرية ثم الانتقال لا حقاً إلى الجوانب التطبيقية لكي لا يبدو الأمر كما بدا للبعض وكأنما هو مجرد قراءة بين قراءات كثيرة محتملة؟ ، إنني أطرح هذا التساؤل وأنا في ذهني قناعة محددة وهي أن هذه المسئولية لا تخص الباحث وحده ، وإنما هي مسئوليتنا جميعاً ، فأنا أشكره وأشكر من يحاول معه إنجاز مثل هذه القطيعة المعرفية بالمعنى الذي أشرت إليه في بداية المداخلة .

□ دكتور نعيم اليافي □

إذا أغضينا مؤقتا عن المهاد النظري لكل من الباحث والمعقب ، فإن هذه الندوة بخلاف معظم الندوات تثير إشكالية ، وسأستخدم هذا المصطلح الذي استخدمه بعض زملائي - تثير إشكالية قراءة النصوص- وقد تحدث الدكتور حمادي صمود عن هذه الإشكالية فإذا به يوقعنا في إشكاليات أخرى كنا في غنى عنها وذلك حين قال : إن مشكلة القراءة توقعنا في إشكالية قراءة النص الديني ، أو قراءة النص القرآني . فالسؤال الذي أود أن أطرحه : هل الإشكالية التي تطرحها قراءة النص الديني هي هي ذاتها الإشكالية التي تطرحها النصوص الشعرية؟ هل نحن

ملزمون بوضع رواسم -كما قال- مبتدئين من أصول الفقه والنواظم المشتركة لأصول الفقه؟ وهل نستطيع أن ننقل هذه النواظم وهذه الرواسم التي وضعها الفقهاء إلى ميدان الشعر؟ ثم سؤال يعقب ذلك . .هل نحن ملزمون في كلا الأمرين بمفهوم النص التداولي الذي كان مقروءاً أيام الرسول ﷺ ، والصحابة ، وأيام امرئ القيس؟ ألا نستطيع أن نلقي العبء ونتصور أن النص في كل أحواله يعتمد على الحركة وعلى الثبات؟ هو ثابت في لفظه متحرك في معناه ، ولكل عصر ضمن معرفته ، ضمن أصوله المعرفية ، وضمن ظروفه الثقافية وأدواته ، يستطيع أن يقرأ هذا النص أو ذاك ويشد هذه النصوص إلى عصرنا . أنا مع الباحث نقرأ كل القراءات ما دامت محتملة في حدود لغتنا العربية وأقول في حدود لغتنا العربية فما المانع في ذلك؟ .

□ دكتور محمد فتوح أحمد □

لم يرقني تماماً عنوان ذلك البحث لأنه يخضع لبعض المشاكلة اللفظية التي ربما لم تعد واردة ، وليست المشكلة الآن في أن نقرأ لأنه لا ضير في أن نقرأ بطبيعة الحال بل لعل الخير كل الخير في أن نقرأ ، وأنا أعتقد ان مستقبل التراث النقدي والأدبي مرهون بإعادة قراءة التراث العربي ثقافياً وحضارياً وأدبياً وتاريخياً ، لكن المشكلة هي كيف نقرأ؟... البحث ينطلق من مقولة لا نهائية النص وهي المقولة التي عبر عنها بعضهم بأن العمل الأدبي يقع في منطقة بين المبدع وبين المتلقي ، وبأن على المتلقي أن يبذل للعمل كفاء ما بذله مبدعه ، ومعنى ذلك أن النص الأدبي باستمرار نص معطاء ، والتناقض الذي يقع فيه الباحث أنه بينما يقر بلا نهائية النص على هذا النحو يحاول أن يؤطّره منذ البداية في بعض المقاييس : النص المغلق والنص المفتوح ، والتام والناقص . والإشكالية هنا بالتعبير الدارج في هذه الندوة وسابقاتها هو أننا نحاول أن نضيق الخناق على النص ، مع أنه يند في كثير من الأحوال عن مثل هذه المقاييس التي نحاول أن نؤطّره بداخلها . والنقطة الأخرى ماهي حدود الدائرة التي تتحرك بداخلها مجموعة النصوص المتناصة -إذا صح هذا التعبير- الباحث اختار الأعشى للمسيب بن علس... لماذا الأعشى على وجه التحديد؟ ولماذا لا نقول -على سبيل المثال وربما كان هذا أقرب- : المخبل السعدي إن له قصيدة نستطيع أن نقول عنها إنها درّة الغواص إذا صح التعبير وهي التي يقول فيها :

كعقيلة الدرّ استضاء بها
محراب عرش عزيزها العُجُمُ
اغلى بها ثمناً وجاء بها
شَخْتُ العظام كأنه سهمُ

إشكالية الاختيار أو مفرادات الدائرة التي تتحرك فيها النصوص المتناصة هذه إشكالية أخرى ، وإشكالية ثالثة ذلك انني لاحظت أن البحث قد اقتطع جزءا من قصيدة السياب وحاول أن يدير عليه نقاشه . واقع الأمر أن النص الأدبي -والباحث الكريم يعلم هذا ربما أكثر مني- النص الأدبي وحدة حية متكاملة لا يمكن أن نخرج بفكرتها أو بنواتها العامة إلا عند آخر وحدة لغوية موجودة في القصيدة ولماذا نركز على الدر والمحار والصدى ، ولا نركز على ما كان ينبغي ان نركز عليه وهي ضمائر النص أو أعصاب النص منذ البداية التي تتردد في : الوهن ، وساعة السحر والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء... ويرجُّه المجداف «حركة الرجرجة» العرائش ، الكروم أو عرائش الكروم بما فيها من خضرة تتأرجح بين اللون الفاتح واللون الداكن ، وكركرات الأطفال وكذا وكذا . . .أظن ولست مغالياً في هذا الظن أن لي انطلاقاً من هذه الأعصاب التي في داخل النص أن أقول : إن محور الدلالة التي كان ينبغي أن يتحرك حولها البحث هي لحظة التخلق ، انبثاق النقيض من النقيض ، ولا غرو أن تجد أن أكبر كلمة أو وحدة لغوية تكررت في قصيدة السياب هي السَّحَر باعتبار أنها هي اللحظة الفاصلة بين الليل والنهار ، بين الموت والميلاد ، بين الظلام والضياء . ذلك هو محور قصيدة السياب إن شئت الدقة .

□ الأستاذ أحمد الطريبق أحمد □

في البداية إن عنوان البحث من المسيّب إلى السياب فيه شح دلالي ، أي أن فيه فسحة للتأويل ماذا يمكن أن يقال في هذا البحث ، هل هي دراسة مقارنة؟ موضوعات؟ دراسة تحليلية؟ أو غير ذلك فكان لا بد أن نضع أسفل الدراسة : مقارنة ، موضوعاتية أو من هذا القبيل ، فالعنوان كما يبدو لي فيه شح دلالي . النقطة الثانية بعدما تحدثنا عن إشكالية العنوان وعلاقة هذا الإشكال بالتقنية الإجرائية داخل البحث فإني أتساءل في إطار هذا البحث الذي تسيطر عليه الناحية الموضوعاتية لأن الباحث قد تمحورت الفكرة الأساس في جُلِّ فصول بحثه وهي اللؤلؤة ، عند الشاعر الجاهلي ، ثم عند شاعر عربي آخر ، والسؤال هو هل هذا امتداد للنصوص؟ أم هجرة للنصوص؟ أم تناس للنصوص ؟ والحالة هذه فإن الباحث يتفاعل جدلياً مع الحقل الموضوعاتي لقصائد مختلفة لشعراء في أجيال مختلفة ، وتأسيساً عليه فهل يمكن أن تكون ثنائية النقص والكمال؟ التي بنى عليها الباحث تتأرجح هي نفسها بين النقص والكمال؟ خاصة وأن الملاحظات التي أتى بها الدكتور فتوح ، هي في الصميم . ربما أن نص السياب هو المحور في هذه اللعبة بين النقص والكمال لكن الاجتزاء الذي أشار إليه الدكتور فتوح ، الاجتزاء لتصويرات اللؤلؤ في قصيدة السياب هو اجتزاء مختزل مفصول عن النسيج الدلالي الكامل

للنص والحالة هذه إنه عندما نقوم بعمل إحصائية -وقد قام الباحث بها- المطر... وغير ذلك فهل هذا الترداد الجنائزي للصوت المتكرر الحزين في النص هو مفصول عن دلائل معمارية النص ككل؟ . إني أراه غير مفصول عن معمارية النص ككل وبالتالي لا يصح مطلقاً أن نجتزئ كلمة أو عبارة من قصيدة كاملة متكاملة متداخلة متنامية ، متلاحمة . ربما أن الشاعر بناها بناء خاصاً ليخلص إلى رأي خاص أو إلى رؤية شعرية خاصة فهل يمكن أن نجتزئ من هذا النص المتكامل فقرات شعرية ، أو جملاً شعرية ، أو أسطاراً شعرية ، نبنى عليها تحليلنا الموضوعاتي الذي انطلق عنده النص؟ والسؤال الآخر إلى أي حد يمكن ان نتفق أو لا نتفق في البحث عن الدلالات الأخرى الخفية التي بقيت خفية جداً؟ وهي مثلاً الدلالات المحملة بالرموز والأساطير ، وغير ذلك والتي ربما قفز عليها الباحث وركز على موضوع اللؤلؤة ، والتلاعبات داخل النص دون أن يشرِّح دلالاتها الترميزية والأسطورية ، خاصة وأن القصيدة ربما ترتكز على أسطورة الخصب والنماء ، فهذه هي اللعبة بالنقص والكمال التي أراها بينة في هذا البحث وهو بحث جيد ولكن لكل عمل هفواته . النقطة الأخيرة التي لا أريد للباحث ان يقع فيها ثانية ، عندما يقرأ النصوص الشعرية فهو يقرأها وفيها خلل إيقاعي وقد استمعت إليه في قراءة نموذج القصيبي بأنه يحرك الساكن في الأخير والحقيقة أنه يجب أن يُسكِّن الآخر حتى لا يقع في الخطأ الإيقاعي .

□ دكتور أحمد درويش □

الواقع أن لي بعض الملاحظات العابرة على هذا النص النقدي الإبداعي ، وربما كانت صفة إبداعي عندما تتصل بنص نقدي تترك بعض اللمحات له ، وبعضها الآخر عليه ولا شك أن هناك شبه تعمد في إبداعية النص حتى بدءا من العنوان الذي يحمل سمات الجناس الناقص من «المسيب إلى السياب» .

لكن النص الذي اعتمد فكرة اللجوء إلى النص المفتوح ، وهي فكرة شائعة في الدراسات النقدية حتى في مختلف المذاهب وكان ڤاليري يردد العبارة الشهيرة : «إن القصيدة الجيدة ربما تبدأ في التشكل الحقيقي بدءاً من نفس القارئ» . النص المفتوح من الذي يغلقه؟ هل الشاعر أم الناقد؟ إن الباحث قد أعطى لنفسه الحق في أن يغلق جانباً من النصوص فيما يتصل بالتراث القديم ، وأن يلقي بمفاتيحها في الخليج القديم ويترك الجزء الخاص بالنصوص الحديثة والمفتاح معه هو . وأنا أظن أنه لكي نقترب من نص ما فهناك طريقتان : إما أن نقترب من النص لكي نعايش روحه ومن هذه الناحية نغمس قلمنا في مداده أو نصنع فخاً أو استراتيجية لنستقدم بها النص إلينا والمنطق الذي أغلق النصوص القديمة كان مُعتمداً على فكرة الثنائية في النص القديم

والثلاثية في النص الحديث أو العكس ثلاثية النص القديم بمعنى وجود التملك ، والحصول على اللؤلؤة هناك وغياب التملك في النص الحديث مما جعل الباب مفتوحاً ولعل من الأدلة التي استندت عليها القراءة النقدية اللجوء إلى البيت الأخير في كل من نصَّيْ المسيب والأعشى باعتبارهما بيتين حازا معنى الملكية ، ومن ثم أغلقا النص وأنا أقول : إننا إذا أعدنا حتى قراءة هذين البيتين فربما نجد بعض المفاتيح الأخرى ففي البيت الأخير لنص المسيب «فتلك شبيه المالكية» ومسألة المالكية ابتدأ الباحث يركز عليها ويستخرج منها كل مشتقات فعل الملك والملكية والتملك وأنا أظن أنه حتى تبعاً لقراءته هو في الحديث عن فتاة تنتمى إلى بني مالك من ناحية ، أو تبعاً لما توحي به فكرة الصواري في البيت السابق والحديث عن سفن بني مالك المشهورة عند القدماء «عدولية أو من سفين ابن مالك... يلوح بها طوراً ويفتدي» ليس من الضروري أن يعطي معني المالكية كل ما أخذناه من دلالة على التملك ومن ثم إغلاق النص . والبيت الأخير أيضا في نص الأعشى الذي قد يوحي بأن الأطراف الثلاثية لم تجتمع فنحن لو قرأنا البيت الأخير «تلك التي كلفتك النفس-وجعلنا المقطع الثاني استفهامياً- تأملها؟ .»

وما تعلقت إلا الحين والحرقا .

تلك التي كلفتك النفس تأملها؟

وما تعلقّتَ إلا الحَيْن والحَرقا

فهـوا استفهـام إنكـاري ومعـنـاه إنـه حـتى هـذه اللؤلـؤة الـتي كلفتـه الـنفـس كيف وأنى لـه أن يأملهـا فيظـل أيضاً المقطع ثنائي الأبعاد لا ثلاثي الأبعاد وتظل مسألة إغلاق نص أوفتح نص خاضعة إلى حد كبير لطريقة القراءة الخاصة وهي التي تصب في القراءة الإبداعية كتلك التي رأينا .

□ دكتور جابر عصفور □

إن ما أثير كثير وحتى نسهل الأمر على الباحث والمعقب ولكي لا تكون مهمة رئيس الجلسة هي مجرد التقديم ، اسمحوا لي أن أحول كل الأسئلة المتعددة إلى مجموعات تساعد الزميلين الكريمين على التركيز . وفي الواقع -وبنيوياً- حتى لو غضب البعض من هذا المصطلح فالتعقيبات درات حول محاور ثلاثة :

المحور الأول : يتصل بنظرية القراءة نفسها ، من حيث حدود هذه القراءة . وماهي الحرية التي يمكن أن يتحرك فيها القارئ . وفي داخل نظرية القراءة أثير سؤال خاص وشديد الأهمية

مؤداه : كيف يفارق الدال أحادية مدلوله ليصبح رمزاً ؟وهناك سؤال ثالث تكرر بين أكثر من متحدث وهو ما درجة حريتنا في الإفادة من المصطلح اللغوي؟... وإسقاط دلالة مغايرة له في حق اصطلاحه اللغوي؟... ويبقى بعد ذلك سؤال عن الفارق بين اكتشاف النص في ذاته وتوظيف النص لإثبات مقولة أو أطروحه مسبقة . أما المحور الثاني فهو يدور حول الأطروحة الأساسية التي طرحها بحث الدكتور الغذامي ومؤداها ان هناك تقابلا بين النص المغلق والنص القديم ونص منفتح وهو النص الحديث ، وحول هذه الأطروحة أثير أكثر من سؤال لكن الأسئلة في مجموعها دارت حول :

١ - من الذي يغلق النص القارئ أم النص نفسه؟

٢ - هل التقابل بين المغلق والمنفتح تقابل في الزمن بين قديم وحديث؟ أم أن الشعر العمودي يمكن أن يكون فيه ما هو مغلق ومنفتح كالشعر الحر يمكن أن يكون فيه مغلق ومنفتح أيضاً ؟ . المحور الثالث والأخير وهو الخاص بموضوعات القراءة ، وهنا أثيرت أسئلة تتصل بالدلالات المتقابلة والمتعددة للؤلؤة وأثير أكثر من سؤال حول : هل العلاقة بين المسيب ومن تبعه كالعلاقة بين السياب وأقرانه؟ وأثير أكثر من سؤال أيضاً حول : لماذا الاقتصار على صورة جزئية؟ في الشعر القديم توقف البحث عند مشبه به وفي الشعر الحديث توقف البحث أيضاً عند مقطّعات أو أجزاء من قصائد وهناك مجموعة أخرى من الأسئلة الأخيرة هل يمكن أن نفترض وجود علاقة تناص منسربة في كل هذه النصوص؟ .

□ رد الباحث الدكتور عبدالله الغذامي □

الحقيقة أولاً أنني أعلن سعادتي بهذا الاستفزاز الذي حدث من نصي تجاهكم . فلقد أحسست أن نصي ترحَّل رحلة مثمرة ومفيدة . كان الغائب لؤلؤة وأنا شعرت بأن نصي يلتقط وهو يسير لآلئ . يبدو لي أن هناك قضايا فرعية لعلي أتمكن من المجيء إليها ، لكنني سأتناول القضايا الرئيسية التي أولها قضية القراءة وأظننا لو تداولنا مسألة نظرية القراءة فمن خلالها سوف نتوجه إلى -لا نقول حسم أمور- وإنما إلى ملامسة أمور كثيرة من الأسئلة التي طرحت . بدأ الدكتور حمادي صمود في سؤال رواسم القراءة : وأرجو أن يعذرني في أن هذا المطلب إذا بيتناه في نفوسنا أخشى أن يتحول إلى مطلب سلطوي أو إلى قرار سلطوي بحت حيث أن الرواسم التي نضعها أولاً من يضعها ثانياً؟ من يتمثلها؟ ثالثاً ستمثل على من؟ . أخشى من أسئلة كهذه لأنني أخشى أن أقع أنا نفسي في مأزق وقع فيه هو وأنا لا يمكن أن أتصور أن الدكتور حمادي صمود يمكن أن يكتب الجمل التالية في تعقيبه المطبوع . ففي الصفحة الثالثة من تعقيبه قرأت جملة أعتقد أنها سبب لفكرة الرواسم يقول : «إن المقطع المختار ، مقطع تالٍ لمقطع أهم منه . وفي رأينا ، وفي رأي كثير ممن حاولوا شرح هذا النص الممتاز وفي رأيي النصِّ... الخ» . أخشى من جملة سلطوية مثل هذه .

أولاً : رأينا صار رأي الكثير الذين حاولوا شرح هذا النص ، ثم صار رأي النص وهذا يذكرني بالجملة السياسية فحينما يقول : نحن الشعب والشعب نحن . نحن الوطن والوطن نحن . وهذه الجملة تقول نحن النص . والنص نحن . نحن الأكثرية والأكثرية نحن . إذا شرعنا في فكرة وضع رواسم للقراءة فسنقع في مأزق مثل هذا ، وأنا لو وُضع رهان حول : هل يقول حمادي صمود هذا النص لراهنت بأنه لن يقوله لكنه قاله... قاله لأن فكرة الرواسم متى ابتدأت في ذهنيتنا كتفكير فسوف تقودنا فعلاً إلى تقييد أنفسنا وإلى تقديم سلطوية داخل القراءة ، فنخلق مؤسسة أخرى تتسلط ونحن في الواقع نحاول أن نفك هذه المؤسسة المتسلطة . ففكرة البحث حينئذ أصلاً هي ضد هذه السلطوية فكرة أن هناك ذهنية تدعي الكمال . وتقول بالكمال . ومن خلال هذا الكمال أغلقت على نفسها الوجود وادعت أن لديها جواباً على كل شيء . في مقابل هذا هناك نص علم بعجزه عن الكمال أو أحسَّ به فبالتالي أحدث النقص عياناً وبياناً أمام نفسه . قام هو بارتكاب خطيئته ضد نصه ، ضد نفسه ، فأحدث هذا النقص لكي يضع النقص ماثلاً أمامه فنحن أمام ذهنيتين : ذهنية تدعى الكمال والجواب والإجابة ، وذهنية تشعر بالنقص وتعلنه وبالتالي تعطي الأسئلة . أعتقد أن نظرية القراءة بالضرورة لا بد أن تكون

هي نظرية الأسئلة وليست نظرية الإجابات . فلو وضعنا الرواسم فمعنى ذلك أننا نطرح نظرية للإجابات وهذه غير صحيحة . فسندعي لأنفسنا سلطة هي مجرد زعم ، وستكون وهماً كبيراً وسنقع في جملة مثل هذه : «في رأينا ، في رأي كثير من حاولوا شرح هذا النص وفي رأي النص» . أنا لا أستطيع أن أتصور سلطوية أكثر من مثل هذه الجملة لكن الذي أسعى إليه هو كسر هذه السلطوية ، سلطوية المؤسسة ، سلطوية السائد ، سلطوية الماضي ، وسلطوية الفرد ، بأن يحل هو كسلطة بدلاً من السلطة التي أزاحها ، فبالتالي يكون التبديل هو التبديل الديكتاتوري الذي نعرفه في دول غير دولنا العربية في دول أمريكا اللاتنية مثلاً يبدل بعضهم بعضاً لأنه هو الشعب وأذكر هنا جملة تروى عن حاكم في إحدى دول أمريكا اللاتنية خطب في شعبه وقال : «شعبي العزيز أنتم تفكرون ونحن نفكر ولكن تفكيرنا أصوب» ، أخشى من فكرة التفكير الأصوب لأنه ليس هناك تفكير أصوب . وأستدعي هنا محاورة جميلة جداً حدثت بين (البرتوإيكو) من جهة وبين (ريتشارد كورثي) و(جوناثان كولر) و (كريستيناروز) من جهة ثانية وكانت عن نظريات القراءة كانت الفكرة التي تداولوها بين مصطلحين هل نفسر النصوص أم نستخدم النصوص؟ ما لوا في كثير من النقاش إلى أنه لكي تنجز حضارياً لا بد أن تستعمل النصوص لا أن تفسرها فإذا فسرت النصوص تكون خادماً لها وهي المهمين الذي يوجهك لكن على المستوى المعرفي أنت تستخدم النصوص تدخل النص إلى عالمك ومقولاتك فتحركه من هذا الإدخال والذي حاولته أنا في هذا البحث أنني عزلته عن سياقه بأنني طرحت مصطلحات . كل الملاحظات التي قيلت أشعر بها وأدركها . لكن السؤال الذي أطرحه : هل بإمكاننا ـ على الرغم من كل العوائق الاصطلاحية ، والعوائق المفهومية ، والعوائق الإشكالية التي تحاصرنا وندركها ويقولها بعضنا لبعض هل بإمكاننا داخل هذه العوائق أن نتجاوز معضلتنا؟ هل نستطيع ذلك؟ هل نستطيع أن نتجاوز هذه العوائق من داخل هذه العوائق التي لا نستطيع أن نقفز من فوقها؟ العوائق التي تحيط بنا ، هل تستطيع أن تتجاوزها وأنت داخلها؟ هل تستطيع فعلاً أن تحول المعُطى أي معُطى ثقافي أو حضاري أو غربي؟ وهذا يأتي حتى في سؤال كيف نستخدم الثقافة الغربية ونستخدم المقولات الغربية ونجلبها إلى ثقافاتنا؟ السؤال يتداخل مع هذه الأسئلة كلها هل بإمكاننا فعلاً أن نثق بعقولنا وبذهنياتنا؟ إن الذهنية العربية قادرة أن تستقبل العالم وتحول العالم من داخلها بأن تستخدمه بطريقتها هي ، بطريقتنا نحن وليس بطريقة العالم الآخر . هل بإمكاني أن أوظف الخارج توظيفاً من داخلي أنا؟ أم أنني سأجبر داخلي أن يكون خاضعاً للخارج؟ الذي عندي -وبجرأة حتى لو ارتكبت كل أخطاء الدنيا- أنني سأوظف الخارج بالطريقة التي أقوم بانتقاء هذا الخارج وأدخل هذا الخارج إلى داخلي وأوظفه من داخل .

هذه ليست دعوة أنا أدعيها هذا عمل يعمله كل باحث... لا يوجد باحث في الدنيا إلا ويمارس هذا ولو تتبعنا طرق الاقتباسات التي تجري عند أي باحث وقسنا الاقتباس في الورقة التي استضافته وأعرناه إلى مصدره ، سنجد أن الفارق كبير جداً بين حال الاقتباس في الفعل المنجز وحال الاقتباس عند مصدره الذي كان فيه . لا بد أن نمنح أنفسنا هذه الشجاعة في أن ندخل العالم ، نستولي على العالم بطرقنا الخاصة ، حتى وإن كانت ضعيفة وندخله إلى عالمنا ونوظفه وأعتقد أن هذه الجرأة مطلوبة حقيقة في أبحاثنا . المعادلة في بحثي ليست بالمغلق والمفتوح... المعادلة التي في بحثي هي بين الكامل والناقص ، ومن نتيجة الكامل أن يكون مغلقاً ، الإغلاق صفة للكامل ، وليست هي المبدأ الذي أجريت عليه الدراسة - الدراسة أجريت بين ثقافتين - أو بين ذهنيتين ، واحدة تقول بالكمال أو تظن الكمال لعقلها وأخرى تقول بالنقص وتعلن النقص عن نفسها وعن فعلها . أما بالنسبة للسؤال عن الصوتيم فالحقيقة هذا ليس منجزا لي فأول من حول الفونيم «ليفشتراوس» واستخدمه نقلاً ، سماها الثورة الصوتية ، حوّله إلى مقولاتهاالبنيوية وجعله أساساً مفهوماتياً في الإجراء الدلالي البنيوي عنده . أنا استخدمت الصوتيم متابعة لترجمة الدكتور عبدالرحمن أيوب واستخدمته في دراسات عديدة والصوتيم المقصود به هنا -كما فسرت الجملة الشعرية هنا- هي الوحدة الدلالية التي ممكن أن نقلص نصا ما أو مقطعاً ما إلى هذا الحد الصغير الذي لا يمكن أن يتقلص إلى أقل من ذلك ونجرى عليه المحاورة بعد ذلك وهذا الذي جعلني آخذ مقطع السياب زعماً مني أن المقطع الذي عند السياب هو المحور الذي تدور عليه قصيدة السياب لم يكن هدفي أن أحلل قصيدة السياب على الإطلاق هدفي أن أستخدم أن أستعمل أن أرحّل قصيدة السياب من عالمها الذي وجدت فيه إلى عالمنا الذي أقترحه هنا ، المثاقفة بيني وبين السياب أنقل السياب من عالمه إلى عالمي ، لوحدث أن اكتشفنا تناص هذا السؤال الذي قاله الدكتور جابر عصفور ، تناص طويل جداً يبدأ من الجاهلية إلى اليوم... لعل هذا يكون مشروعاً كبيراً ينجزه عدد كبير من الناس ، لعلي وفّقت لإنجازه لكنه لوحدث لكان عملاً كبيراً بكل تأكيد ، إنما العمل الذي بين يدي الآن أن الفكرة عندي أنني أطرح نظرية الخطاب الأدبي أستخدم كمثال ليس إلا ولكن ممكن إسقاطها على كل أنواع الخطابات عقلية ذهنية مكتملة ، مستبد السلطوية ، وعقلية أخرى ناقصة شاعرة بنقصها وبالتالي ديمقراطية تعددية انفتاحية ، تشعر بأنها جزء من كل وأنها لا تستطيع إلا أن تكون جزءا من هذا الكل .

□ رد المعقب الدكتور حمادي صمود □

إننا في تصوري نتعامل مع كثير من الأشياء بشيء من الإغضاء عن أصولها وأسسها والسؤال الأكبر الذي يُطرح الآن هو أن المادة التي بها نعالج النصوص ومن خلالها نعالج النصوص هي مادة في الحقيقة نقدية نصوصها المنجزة بما في ذلك هذه التجارب التي ذكرت في النص هي دون النصوص النقدية . إن الخطاب النقدي الدائر اليوم في مثل ما نستمع إليه ، هو خطاب منبعه ومبعثه نصوص صارت فيها تحولات بالشعر ، وتحولات بالمجتمع ،وتحولات بالرؤى غير التحولات التي حدثت في هذه الفترة التي يقف عندها البحث ، ومع احترامي لتجربة السياب الشعرية ، فالسياب ليس شاعراً مجدداً بالمعنى الذي يسري الآن في هذا الخطاب النقدي الذي استمعنا إليه .

الأمر الثاني الذي لا بد أن نقوله هو أن ما يدعو إليه الباحث إنما هو القراءة الإيديولوجية بأتم معنى للكلمة بمعنى أن تجذب النص إلى فضائك . بمعنى أن تدخل النص إلى مجال اطمئنانك وهذا هو تعريف القراءة الإيديولوجية . وقد أتفق مع الباحث إذا كان المخرج الوحيد هو المخرج الذي تحدث عنه الأستاذ بول شاؤول ، وبول شاؤول يعرف تطورات الشعر في فرنسا إذن ما يبقى هو أن نسكت عن كتابة نص نقدي عن الشعر فالشعر لا يقال أو يتحدث عنه إلا للشعر ، والنص الشعري لا يمكن إلا أن يجاوره نص بهذه الكيفية ، أنا أتفق مع الباحث .

وفي رأيي أنه لابد أن نشعر بهذه المسألة الفعل الإبداعي عندنا في الحدود الزمنية التي حُدِّدت في بداية التجربة لم يطرأ عليه ما طرأ على الكتابة التي ولّدت الجهاز النقدي الذي نستعمل والذي نوظف . القول في النص هو عقل للنص . أما بالنسبة لما طرحه الدكتور نعيم اليافي فأنا لم أقارن بين الشعر والدين أبداً لكنني قلت إن الاهتمام بكيفية إنتاج المعنى في النص الديني هو أمر قد وقع الاهتمام به بشكل واضح فعندما نأخذ مثلاً مصنفات في علم الأصول «المحصول في علم الأصول» أو المستصفى للغزالي أو غيرها من النصوص نجد اهتماماً كبيراً بقضية المعنى وقضية الاسم والمسمى وعلاقة الاسم بالمسمى والقرائن وكل هذه الأشياء لماذا ؟ لأن قضية إنتاج المعنى في هذا النص هي قضية مهمة قضية خطرة وخطيرة في نفس الوقت ولم يفعلوا ذلك ربما بالنسبة للشعر أو إلى الشعر لأن ما قد ينتج عن اختلاف القراءة في الشعر ليس في خطورة ما قد ينتج عن اختلاف القراءة في مثل هذا النص وأنا لم أقل بأن النص الشعري يجب أن يخضع لشروط النص الديني .

□ دكتور جابر عصفور - رئيس الجلسة □

قلت في بداية هذه الأمسية إن هذه الجلسة يمكن أن تتحول إلى جلسة وقد تحولت إلى بالفعل فالأسئلة التي أثيرت والتعقيبات التي قيلت وما دار على هذه المَنصة من حوار فكري خلاق بين اثنين ينتميان إلى نفس الجيل يقدم مؤشرا هاماً من مؤشرات الثقافة الحديثة والمحدثة وهذا المؤشر يفصل بينها وبين ثقافة أخرى ليست حديثة ولا محدثة فنحن قد استمعنا إلى زميلين كريمين كلاهما يؤمن بالتعدد في فهم النص الأدبي وكلاهما يحترم الاختلاف ولا يصادره ولا يفرق منه وكلاهما ينفر كل النفور من أية شبهة سلطوية لأن كليهما يؤمن أن كل ما يقال نسبي وأن ثراء ما يقال هو أنه لا يدفع إلى الإجابة وأنه يدفع إلى السؤال . واحسب أن ما قاله الدكتور عبدالله الغذامي وما قاله الدكتور حمادي صمود ، يدفع إلى أسئلة ستدفع إليها وإلى المزيد منها الجلسة القادمة وهي استمرار طبيعي لهذا الجلسة ، وهي الجلسة الخاصة بالصورة في القصيدة العربية المعاصرة فإلى لقاء معها بعد راحة قصيرة وشكراً .

الصورة في القصيدة العربية المعاصرة



□ دكتور علي الباز « رئيس الجلسة » □

الأساتذة الكرام .

يسعدنا أن نفتتح هذه الجلسة التي يعز علينا أن تكون الأخيرة في ندوتنا الرائعة هذه ، ولا أريد أن أطيل عليكم . فأقول إن هذه الجلسة وهي الثامنة والأخيرة تحمل عنوان الصورة في القصيدة العربية المعاصرة ، ومحدثنا وباحثنا الرئيسي هو الأستاذ الدكتور نعيم اليافي . وسيتولى التعقيب عليه الأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي .

وباختصار فإن الأستاذ الدكتور نعيم اليافي هو أستاذ الأجناس الأدبية والنقد في كلية الآداب بجامعة دمشق . وهو عضو في هيئة تحرير مجلة الموقف الأدبي ، ومقرر لجمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العربي . ثم هو رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب ، وصدر له عشرون كتاباً في الفكر والثقافة والنقد ، واللغة ، والأدب الحديث ، وبعض القضايا الاجتماعية والتراثية والسياسية . ومن أهم هذه المؤلفات :

- الشعر بين الفنون الجميلة .
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية .
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث .
- الشعر العربي الحديث « دراسة في تأصيل تياراته .
- التطور الفني لشكل القصة القصيرة .
- المغامرة النقدية .

ونحن إذ نرحب به ، نرحب أيضاً بالأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي... وهي أستاذة جامعية ، درست في كل من الخرطوم ، والجزائر ، والولايات المتحدة الأمريكية ، ودُعيت لعدة سنوات كباحثة في جامعة « ميتشغان » .

وفي عام ١٩٨٠ - أسست مشروع « بروتا » لنشر الثقافة العربية والإسلامية في العالم الناطق بالإنكليزية ، وأغتنم المناسبة لأحيي الدكتورة سلمى على هذا الجهاد الرائع لنشر الثقافة العربية والإسلامية في العالم الخارجي ، في هذا المشروع الجليل الذي انضم إليه عدد كبير من الأدباء والأساتذة العرب والأجانب المختصين ، ولا زالت تتولى إدارته بعزيمة وحكمة ، وهذه المؤسسة أصدرت العديد من الموسوعات والروايات والمجموعات القصصية والشعرية ، منها :

- موسوعة الشعر العربي الحديث .

■ موسوعة الأدب الفلسطيني الحديث .

■ موسوعة أدب الجزيرة العربية .

وكل موسوعة من هذه تضم إبداعات عشرات من الشعراء والكتاب العرب . فموسوعة القصة العربية الحديثة تضم مجموعة لمائة وتسعة من كتاب القصة (١٠٩) . ثم مجموعة المسرح العربي الحديث . وتراث أسبانيا المسلمة ، والمدينة الإسلامية في التاريخ ، إلى آخر تلك الإصدارات الهامة .

وفي عام ١٩٨٧ نالت الأستاذة سلمى زمالة مؤسسة (روكفلر) حيث أمضت سنة في الجامعة كباحثة .

وفي عام ١٩٨٨ دعيت من قبل أكاديمية نوبل لحضور حفل تقديم الجائزة إلى أديبنا العربي الكبير نجيب محفوظ ، ونوّه الناطق باسم أكاديمية نوبل بالدور الذي لعبه مشروع بروتا في تقديم الأدب العربي للعالم . وفي لفت أنظار الأكاديمية إلى أهميته ، وأهمية نجيب محفوظ . نالت الدكتورة زمالة من معهد الدراسات العليا في برلين ، حيث ستكتب عن تاريخ التقنية الشعرية في الأدب العربي منذ الجاهلية حتى اليوم .

وصدر لها عدد كبير من المؤلفات والمقالات والدراسات لا مجال هنا لحصرها ، منها :

■ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث (بالإنكليزية) في جزءين ، وقد ترجم إلى العربية وسيصدر في مطلع عام ١٩٩٣ .

■ الشعر الأموي ثم الشعر الحداثي في العربية .

هذه نبذة موجزة عن الأستاذين الكريمين ، ونحن إذ نرحب بهما ونرحب بكم نرجو أن نستمع من الأخ العزيز الأستاذ الدكتور نعيم اليافي إلى عرض لملخص بحثه عن الصورة في القصيدة العربية المعاصرة . وذلك في حدود الوقت المتاح وشكراً .

□ دكتـور نعيـم اليـافي □*

منذ خمسة وعشرين عاماً كتبت أوّل مؤلف عن «الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث»[1] يومها كان الاقتراب من الشعر عبر الصورة يعد مغامرة جديدة تحفها المخاطر والصعوبات وخلال هذه الفترة طرأت على الساحة الأدبية والنقدية ظواهر وتجليات كمية ونوعية ـ تفرض على الدارس أن يعيد النظر في بعض أدواته من جانب ، ويصقل بعضها من جانب آخر . أولى هذه الظواهر واقع الإبداع الشعري ذاته ، وما أصاب تجاربه من تطور أو تباطؤ أو نكوص أو حتى ترجح بين حدود ما فتئت تدفعه للبحث له عن مسار ، وثانيها كثرة الدراسات الجامعية وغير الجامعية ، التي أخذت على عاتقها دراسة الشعر قديمه وحديثه بالوقوف عند صوره ، على اختلاف مفهوماتها ، كأدوات رئيسة أو وسائل للتعبير والخلق والبناء[2] وثالثها انكباب الاتجاهات النقدية المعاصرة ولا سيما اللغوية منها على النص مفتوحا ومغلقاً ، وجعله بؤرة التحليل والتركيب الأدبيين ، وغايتهما معا . ورابعتها زيادة الاتكاء على الأدوات المعرفية مفهوماً ومصطلحاً ومنهجاً ومنهجية بالتدقيق والتحديد ، مرة وبالتعميق والإثراء أخرى بوصفها الوسائل الأقدر على الرؤية والسَّبْر والتعليل ومحاولة الاقتراب بها من روح العلم التي تسود العصر .

وسواء تمّ هذا كله عن طريق المثاقفه والتناص وقضايا التأثر والتأثير ، أو عن طريق التطور الطبيعي لحركة الواقع والوعي به وتوجيهه فإن ما يهمني أنّ هذه الظواهر في جملتها وتفصيلاتها ، أخذت تطرح عليَّ هنا كدارس للصورة الشعرية وتثير في آن ـ تساؤلات عدة تقتضيني أن أجيب عنها فالظاهرة الأولى تطالبني بأن أظهر ما كان جنينيا في القصيدة فتلامح ، أو كان بيّنا فتلاشي واضمحل . فأرصده وأعلله وأقارنه . والظاهرة الثانية تسألني عن قيمة هذا الكم الهائل من دراسات الصورة وفيم إذا كان قد أغنى فهمنا للشعر ونصوصه الإبداعية وطور فهمي خاصه للصورة التي رُدّتْ مجالها والثالثة تفرض على أن أدافع عن مكان للصورة ودور ما زال لها في ميدان الدراسات النقدية حاولت شتى الدراسات اللغوية ـ الألسنية والبنيوية والأسلوبية ، أن تبعدها عنه أو تسلبها منه بوصفها مناهج أكثر موضوعية وعلمية ، وبالتالي أقدر على دراسة النص وتفكيكه وتحليله .[3] والظاهرة الرابعة تضع أطروحاتي كلها إزاء الصورة تنظيراً وتطبيقاً بسبب التطور الذي أؤمن به قاعدة للظواهر ضمن علامتي استفهام وتعجب تقولان بكل بساطة : ماذا بقي منها؟ وماذا ستضيف إليها ما الثابت منها وما المتحول؟ ! .

---

* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

إن هذه الدراسة التي أتقدم بها اليوم عن الصورة في القصيدة العربية المعاصرة ، تجيب عن بعض هذه التساؤلات ، مثلما تبيّن مبلغ التطور الخلاّق الذي طرأ على دورها الذي تلعبه في نص الشعر الإبداعي ـ رؤية وتشكُّلا وبناء وأهميتها التي تؤديها في متن الدرس النقدي وسيلة للكشف وأداة للسبْر والتقويم ، وماذا يمكن لكلا الأمرين ـ الدور والأهمية ـ أن يصيرا عليه في المستقبل .

□ مفهومات أولية □

يصوغ عنوان الدراسة أربع مفردات هي : الصورة ، القصيدة ، العربية ، المعاصرة ، وسأبين مفهوماتي لها كما أستعملها هنا .

الصورة : ترد الكلمة مفردة «صورة» ومركبة «فنية أدبية ، شعرية» وتستخدم بدلالتين إحداهما عامة تعني الشكل المادي أو الحضور الذهني أو التمثل النفسي أو التعبير المجازي ، وأخراهما خاصة تشير إلى التشبيه أو الاستعارة أو ضروب علم البيان جميعها . وإذا كنت قد عقدت فصلاً في كتابي مقدمة لدراسة الصورة بينت فيه اختلاف دلالات المصطلح ومفهوماته في شتى مجالات المعارف الإنسانية ومنها مجال الظاهرة الأدبية مما لا حاجة إلى تكراره فإني أستعمل هنا الصورة في ميدان الشعر لتضم ثلاثة أمور هي :

أ – الأشكال البلاغية أو البيانية القديمة«المجاز بنوعيه اللغوي والعقلي» .

ب – الأشكال الفنية الحديثة «كالرمز والأسطورة والتراسل والمفارقة . . .إلخ» .

ج – ضروب التقديم الحسي أو العياني للأفكار نعوتا وصفات وبهذا الفهم أفرق بين ثلاثة ضروب من التعبير الشعري : الضرب التقريري المباشر «شعرها أسود» والضرب المادي الحسي »شعرها محلولك الظلام» والضرب التصويري «ليلية الشعر» ، والضربان الأخيران ينضويان عندي تحت مفهوم الصورة بخلاف الأول . وبكلمات أوضح : إن الصورة تعني لديّ كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المعايرة «الانزياح ، أو فجوة التوتر)(٤) .

القصيدة : تجيء مفردة القصيدة في العنوان لتؤكد أمرين أولهما أن التوجه الحالي للاقترابات النقدية واتجاهاتها في معظمه يبدأ من النصّ ، ويدور حوله وينتهي إلى سلطته . وثانيهما أنّ تناول الصورة يتم من خلال هذا النص لا من خلال الشعر ولا نقده ، وإذا كان الأمر الأول يعني أن النص هو مناط الإبداع ومجلاه وأنّ على الناقد أن يوجه جهوده إليه في وضعه

اللغوي فإن الأمر الثاني يشير إلى الفرق البيِّن بين تناول الظاهرة من خلال وجودها بالقوة عبر الشعر أو نظريته أو الدراسات حوله وبين وجودها بالفعل عبر نسقها النصّي الذي تحيا فيه وتتنفس وتتشكل وقد ندعي أنّ ثمة تداخلا وتشابكا بين الوجودين «التنظيري والتطبيقي» وهذا ما سنلحظه ونقف عنده لماما ، بيْد أن تأكيد البداية النصية بالتفكيك والتحليل والتركيب ، وصولا إلى النواظم أو المقولات أمر جوهري وضروري ، وهو ما يسعى إليه العلم ، فضلاً عن أنه نهج يختلف عن البداية الشعرية والنقدية معاً .

العربية : ربما تمر هذ المفردة الصفة دون أن يؤبه لها والذي دعاني إلى التمهل عندها حوار دار بيني وبين بعض الزملاء في الجامعة حيث كنت أفكر بإصدار كتاب عن تطور القصيدة العربية في الشعر السوري الحديث ، مبرزا أوجه التغيّر والتحول ـ مفهوماً ومصطلحاً ونظرية ـ بين أربع حركات لهذه القصيدة ، هي : الكلاسية الجديدة والرومانسية والحرة والنثرية ، وقد اعترض أحدهم على وصف الحركة الأخيرة بالعربية باعتبارها تأصيلا ونمذجه ـ مستوردة وافدة ، وقال في جملة ما قال ، هل يصح أن نتحدث مثلاً عن فكر فلسفي عربي حديث ، بالدلالة التي نتحدث فيها عن فكر فلسفي يوناني أو أوروبي ولحمة هذا التفكير وسداه منسولتان من نسيج مستورد ودون الدخول في هذه التفاصيل والمتاهات فإنّ وصف القصيدة بالعربية هنا يمكن أن يحدد بالسلب ـ أي باستبعاد ثلاثة أنماط من القصائد : القصيدة العالمية والقصيدة المترجمة والقصيدة التي لا تعبر عن الأحاسيس العربية ولا قضايا الأمة ولا هموم الجماهير ولا تطلعات الأفراد حتى إن كتبت بالأحرف العربية ، فالشاعر ابن عصره وجيله وحامل رؤاهما ، ومن يعبر في قصائده عن ماض انقضى ، أو واقع مستورد ، أو مستقبل متقطع ، غير مرئي ولا منظور ، دون أن يعي لحظته الحاضرة ، زماناً ومكاناً ، تاريخاً وجغرافية سيظل كذلك منبتا عن جسده ، لاظهرا أبقى ولا أرضاً قطع . وهذا لا يعني ويجب ألا يعني ألا نتأثر ونأخذ ونتلاقح ، فالحضارة الإنسانية شركة بين بني البشر قاطبة صنعها الجميع ومن حق الجميع أن يفيدوا منها ، غير أن هذا شيء واستلاب الإنسان هويته وخصوصيته وثقافته وأصالته شيء آخر .

المعاصرة : تستعمل المعاصرة وصفا للقصيدة ، والمعاصر وصفاً للشعر بدلالات مختلفة تتداخل مع دلالات مفردات أخرى منها الحديثة ، الحديث ،الجديدة ، الجديد ، الحداثية ، الحداثي...... ، ومن يقرأ في مكتبة دراسات الأدب العربي يهوله هذا التشابك ،كما يرعبه في الوقت ذاته الاختلاف الذي يصل أحياناً إلى درجة التعاكس فمن مستعمل للحديث بدءا من ثلث القرن الماضي حتى الوقت الراهن . ومن مستعمل للمعاصر بما يرادف هذا الإطلاق . ومن

مستعمل للأول حتى الحرب الثانية ، وللثاني انطلاقا منها حتى الآن[٥] . ويتم ذلك كله وسط فوضى المصطلحات التي لم تتحدد بعد على مستوى التنظير أو الاستعمال . سأستعمل صفة المعاصرة هنا بمعنيين أحدهما زماني يضم قصائد الشعراء التي ظهرت خلال العقود الأربعة الأخيرة وثانيهما فني ويشمل القصائد التي نحت نحوا خاصّا في الرؤية والتشكيل ولئن كان المعنى الأوّل يجعل من كل شاعر يعايشنا أو يزامننا معاصرا ، فانّ المعنى الثاني يخرج من نطاقه كل شاعر لا يواكب عصره إبداعاً وتقنيه وطريقة أداء ، ويظهر هذا التباين في المعنيين إذا وقفنا عند شاعر جهير ، له شهرته وألقه مثل نزار قباني ، فهو وفق المعنى الأول يُعدّ سيدّ شعراء العصر ، وهو بالمعنى الثاني ولدي جملة من النقاد يعد إلى حد كبير خارج نطاقه ، وسنعود إلى بحث هذه النقطة في فقرة تفكيك النصوص .

رؤية ومنهج : الصورة وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات : الواقع والخيال ، اللغة والفكر والإحساس والإيقاع ،الداخل والخارج الأنا والعالم . . .إلخ يتناسج الجميع ويتشابك ليؤلف «التوقيعة»[٦] أداة الشعر الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق «أدبيته» وتجسده خلقاً معبراً وسويا .

ونحن إذ نعّرف الصورة مثل هذا التعريف لا نهيم وراء «ميتافيزيقية» اتهمنا بها بعض الدارسين[٧] بقدر ما نسعى إلى إبراز أمرين يمنحان الصورة وضعها المميز أو طبيعتها أولهما تعدد العناصر المشكلة لها ، وثانيهما كلية هذه العناصر وائتلافها وتداخلها . وبالنسبة إلى الأمر الأول فمما لا شك فيه أن الصورة لا تخلق من فراغ ولا في فراغ ، وأن ما يصوغها ليس مجرد الظاهرة اللغوية فللفكر الذي تجسده دور ، معنى ودلالة ، وللخيال الذي تتخلق في رحمه مهمة وفاعلية ، للإيقاع الذي تشارك في صنعه حيز ومكانة[٨] ، وللإحساس أو الانفصال الذي تصدر عنه أساس وسبيل[٩] . والدارس حين يبرز هذه العناصر ويقف عندها بعضها أو كلها ويتحدث في نطاقها عن الأصول أو الدوافع الاجتماعية أو النفسية وعن الأبعاد أو التجليات اللغوية أو الدلالية أو الإيقاعية لا يكون قد تحدث عن غيب أو فراغ أو وهم أما بالنسبة إلى الأمر الثاني ، كلية هذه العناصر فمما لا ريب فيه أيضاً أنّ المكونات التي تعمل على صياغة أية ظاهرة ، لا تبقى كما هي قبيل تشيكلها وبعده ، إنّها قبل التشكيل وحيدة فردية ، وبعده تضحى جدلية ذات علاقات متواشجة يؤثر بعضها في بعض ويغتني بعضها ببعض وحين نريد أن ندرسها لابد أن نلحظ هذا التداخل وهذه الكلية وحتى إذا رغبنا في أن نعزل مكوناً من مكوناتها لسبره وفحصه ، علينا أن تفعل ذلك في ظل طبيعته الكلية التي اكتسبها عبر النسق ،وفعلنا هذا أقرب إلى العلمية منه إلى

السحرية ،لأنه على الأقل يعالج الظاهرة كواقعة جمالية متحققة . إن المنهج المقترح لدراسة الصورة في ضوء هذا التحديد ـ الرؤية هو المنهج المتعدد المتكثر ، أو ما يسمى في أدبيات الثقافة العربية السائدة بالمنهج التكاملي[10] فما دامت هذه الصورة بمكوناتها وطبيعتها توصف بالتعددية والكلية معا فلا بأس أن يختار لها المنهج الأصلح الذي يتناولها من خلال بعديها هذين أي من خلال دراستها عبر مستويات شتى ، يقترب كل مستوى من أحد مكوناتها ، بفتحه على المجتمع أو النفس أو اللغة أو الإيقاع أو الشعور واللاشعور ، وهلمّ جرا حتى تكتمل لها زواياها . قد نقول إن التعددية مدعاة إلى الانتقائية ، وهذا صحيح ولا ضير فيه شَرْطَ أن نفسر الانتقائية بإطاريها المرجعيين : الموسوعية والتركيب وليس كما يزعم بمالها الوحيد : التلفيق ، فشتان ما بين المفهومين مفهوم التركيب ومفهوم التلفيق ، وعلى كلٍّ إذا كانت التعددية سبيلا إلى الانتقائية والانفتاح ، فإن الواحدية سبيل لا يقلّ خطورة نحو التعصب والزيف ، ويكفي أنها لا تضطر الباحث إلى تبديل رؤيته أو منهجه إزاء النص ، باعتباره مرة مفتوحاً وأخرى مغلقاً ، وفق تطور الأحوال الخارجية ، لأنها تعدّه منذ البداية هو هذا وذاك[11] .

تحاول الدراسة ما وسعها الجهد أن تتناول الصورة بالاقتراب التكاملي ، ولا سيما عندما تبحث في أنساقها .

□ منطلقات الدراسة □

تنطلق الدراسة من ثلاثة منطلقات هي : الطريقة والعلاقة والقراءة .

(أ) الطريقة :

ثمة طريقتان لدراسة الصورة : أولاهما الطريقة التكوينية ، وأخراهما الطريقة الدلالية . في الأولى يفكك الناقد التركيب الصوري إلى مكونيه الأساسيين ركنيه أو حديه ثم يدرس العلاقة بين هذين الحدين وكيف تمت وعلى أي أساس ،ومن المعروف أنّ البلاغة القديمة أرجعت ذلك إلى قضية المشابهة أو ما يعرف بالجامع في كل في حين أرجعتها البلاغة الرومانسية إلى الأثر أو الجامع في النفس[12] ، وقد طورت اللغويات المعاصرة هذه الطريقة ، بإبعاد الصورة مرة عن مؤلفها وأخرى عن متلقيها لتنأى بها عن التعبير وعن التأثير ونخلص إلى مبدأ التداول ومفهوم النص التداولي وسواء أكانت هذه أم تلك فإنها تسعى جاهدة لتبين معقولية الرابطة (المشابهة) أو عدم معقوليتها (المغايرة) أولاً ثم تنصرف بعد ذلك إلى تلمس تجلياتها في أشكال وأنواع وضروب مختلفة .

أما الطريقة الثانية الدلالية ، فإنها تنظر إلى الصورة كمركب نهائي أو ناتج متجسد في كيان ، ولا يعنيها في شيء أمور مثل العلاقة بين طرفي التركيب وكيف تمت؟ وعلى أي أساس؟ فالمشابهة كالمغايرة والمعقول كاللامعقول والمحسوس كالمتخيل ، المهم في ذلك كله الطبيعة التي تبدو عليها في القصيدة ، والدور الذي تقوم به في النص والمهمة التي تؤديها في البناء ، والوظيفة التي تحققها في النسق . وبكلمة مختصرة المعنى أو معنى المعنى (الدلالة) الذي تضطلع به وتشيعه .

ولقد أشرنا لبحثنا هذا كما أشرنا من قبل في دراستنا عن الصورة بعامة الطريقة الثانية لسببين : أولهما أن الشاعر حين يفكر بالصورة ، أو تتخلق لديه وتولد لا يفتش في لحظة الإبداع عن وجه للشبه أو لغير الشبه ولا حتى عن نوع الشكل البلاغي الذي يحمل توتره ويفرغه إنه ينشئه أو يوجده بقوة الخلق الكلية بوصفه التركيب الأبلغ في التعبير عما يريد .

والسبب الثاني : أنّ الناقد نفسه حين يريد أن يسبر النصّ بدءا من تذوقه وانتهاء إلى تفسيره لا يحتاج إلى أن يتدخل وربما لا يحق له أن يتدخل في تجربه الفنان ليقول له ما يجب وما لا يجب ، وإذا أبيح للصوفي أن يعبر عن أزمته الملتاعة بشأن العلاقة بين اللاهوت والناسوت بقوله :ما في الجبة إلا الله فهل يباح لدارس التصوف ـ وهو خارج التجربة ـ أن ينفي الرؤية حتى نعد كلامه شهادة صدق على صحة دعواه؟ ! .

(ب) العلاقة :

ركزت معظم الدراسات البلاغية القديمة واللغوية الحديثة في تناولها للصورة على وضعها المفرد المعزول عن السياق فتحدثت عن خصائصها ووقفت عند سماتها ، وبينت أنواعها وأنماطها ، وكل ذلك جيد ومفيد وضروري ، بيد أنّ الاقتصار عليه أو الاكتفاء به لا يغطي إلاّ الجانب الأوهى أو الثابت في وضع الصورة ويبقى النصف الآخر ، الجانب الأقوى والأهم وهو الجانب المتحرك في الوضع ، وهذا الجانب لا تمكن دراسته إلا من خلال النسق ، ولا تقدمه أو تسدّه إلا وقفة مستأنية ، وربما طويلة عند العلاقات وسواء فهمنا هذه العلاقات بمفهوم النظم الذي اقترحه الجرجاني ، أو بمفهوم النسق المقترح في النقد الحديث ، فإنها وحدها ما يُكسب النص شرعيته وأهميته وشرارة وجوده الخالدة ، كما أنها وحدها التي تحدد للصورة دورها ووظيفتها وتبرز طبيعتها بوصفها ـ أي العلاقات ـ المجال الحيّ الذي تعمل فيه وتتحرك ، وهو ما نطمح إلى إظهاره في هذه الدراسة .

وأحب هنا أن أقف عند مفهوم الصورة الكلية والجزئية في ضوء نظرية العلاقات ،فحين قررنا وجود هذين المفهومين ، واتخاذهما أساساً لدراسة بنية النصّ ، ولمفهوم العلاقات وتحليلها ، لم نكن نقصد أو نوحي بأن القصيدة ليست أكثر عن عنقود من حبات الكريستال منضَّدة بشكل آلي أولا ، وأن نميّع في مفهوم الصورة بإحالته إلى حقلين دلاليين مختلفين ثانياً . كل ما أردنا أن ننبه إليه . وأن نلح عليه هو لفت النظر إلى أهمية دراسة النسق أو العلاقات في كل اقتراب نقدي ، يسعى إلى تحليل أية بنية نصّية قوامها جزء وكل .

(ج) القراءة :

تختلف قراءة النص الأدبي عن قراءة النصّ العلمي بالضرورة ، لا ختلاف أداة التعبير في كلّ منهما وللغاية من استعمالها وطريقة هذا الاستعمال ومهما حاولنا أن نكون موضوعيين في القراءة الأولى فإن جانباً من التذوق الفردي يلعب دوراً ما - قلّ أو أكثر - في أثناء عملية التلقي ويتدخل في رؤية النص وتقويمه ولا يشير ذلك قط إلى انطباعية أو تأثرية أو «نسبية مطلقة» ، نؤمن بها أو ندعو إليها في مجال النقد ، بقدر ما يؤكد دورا للمتلقى في إعادة إنتاج الخطاب وتقديمه للآخرين .[١٣] وقد ألح على هذا الدور في مجمل الاتجاهات النقدية المعاصرة حتى ضارع لدى بعضها الناقد المؤلف الأول وعدت القصيدة ملكاً لمتلقيها لا لمبدعها لأنها لا تكتمل إلا بقراءته لها . ومن غير أن نصل إلى هذه الرتبة من المبالغة ، نزعم بأن للثقافة وللذائقة وللمرانة أو الدربة أدوارا تتوقف عليها - قوة وضعفاً - عمقاً وضحالة - عملية الإدراك ذاتها ، وتزداد أهمية هذه الأدوار في مثل موضوع الصورة الذي يرتبط إلى هذه الدرجة أو تلك بقدرة المخيلة على توليد الصور واشتقاقها - إبداعا وتلقيا - مثلما يرتبط بالجوانب السابقة وبالوضعين النفسي والجسدي للقاريء[١٤] ، فلنقر بذلك - شئنا أم أبينا - لأنه واقع ملموس ، ولنعترف بإمكان تعدد القراءات للنص الواحد ، ولنمض في دراستنا منطلقين من الرواكز التي حددناها .

□ الإطار المعرفي للصورة المعاصرة □

تشكل الإطار المعرفي للفكر العربي المعاصر بعامّة ، ولأجناس التعبير الأدبية بخاصة ثلاثة عوامل تجذبه وتتحاوره : التراث وحركة الواقع ، ومبادلات التأثر والتأثير(المثاقفة والتناص)[١٥] ويختلف أثر كل عامل على الساحة الشعرية للوطن العربي اختلافين : اختلافاً توالديا أو عمودياً واختلافا تزامنيا أو أفقيا . فكلما رجعنا إلى الماضي (تاريخيا) أو مضينا نحو الداخل والصحراء (جغرافيا) أو وضعنا نصب أعيننا عمود الشعر اقتربنا من العامل الأول وأحلنا إليه وكلما عدنا إلى

العصر أو اتجهنا نحو البحر والخارج أو وضعنا نصب أعيننا التمرد على تقنيات النصّ القديم أو النسج على منوال النموذج الوافد اقتربنا من العامل الثالث وأحلنا إليه وجعلناه مرجعناشبه الوحيد[١٦] . وبين هذين الحدين درجات نقدر أن نستبين فيها أثر العامل الثاني المتمثل في البنية التحتية ، وما طرأ عليها من تبدل في جوانبها الاقتصادية والاجتماعية . صحيح أنه من الصعوبة أن نتحدث عن هذه العوامل بصورة نعزل بعضها عن بعض ، فهي في الواقع متداخلة متشابكة بيد أن فرزها أو نسلها من نسجها أمر ممكن خاصة إذا قابلنا بين ما هو تراثي وما هو وافد .في ضوء ذلك أزعم أن عامل المثاقفة والتناص ومبادلات التأثر والتأثير كان الأبرز في صنع الإطار المعرفي للصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة ومفهوماتها ، ومن ثم علينا أن نحيل إليه وأن نتوقف عنده بوصفه مرجعيتها التأسيسية .

ويمكن أن نفهم ماذا أرمي إليه إذا تذكرنا الوضعية الفكرية التي ساعدت على بْلورتها النزعات التاريخية التطورية (المادة التاريخية والمادة التطورية) ووجوب الانخراط في التاريخ وفي المتغيّر الاجتماعي ونتائج العلوم الإنسانية التحليلية والتجريبية ، وفي مقدمتها علم الأناسة ، وتأكيده دور الأسطورة وصور الأنماط العليا في الوعي الإنساني وعلم الجمال وإبراز العلاقة المعقدة ما بين الفكر واللغة وعلم النفس ومدارسه المختلفة وما تحدث عنه أو اكتشفه من طبقات للوعي واللاوعي ، والشعور واللاشعور الفرديين والجمعيين وما وصل ـ إليه من استبار لعمق أو باطن الإنسان لم يكن معروفاً من قبل كذلك ما ساهمت فيه الحركات الأدبية وعلى رأسها الرمزية والسريالية من إلحاح الأخيرة على الحرية بأوسع معانيها والإفلات من رقابة العقل ، والتغلغل بالخيال إلى عالم من الحلم غريب وعجيب ومدهش والسعي وراء الغموض ، وكل ما يناقض الواقع المرئي بأية وسيلة أو طريقة .

وقد أدت هذه الوضعية الفكرية الجديدة إلى تأسيس أربع نظريات تهمنا هنا لعلاقتها بالقصيدة المعاصرة وصورها الفنية هي : نظرية الإدراك ، ونظرية الشعر . ونظرية الخيال ، ونظرية البلاغة الحديثة[١٧] ، تقوم النظرية الأولى على عدم التعارض أو التماهي بين الذات والموضوع ، كما كان الحال في النظريات السابقة ، وإنّما على التمسك به في آن ، التمسك بالواقع وبالذات من خلال إيجاد الحيز المشترك بينهما منطقة الرؤية مجال الخلق والإبداع وتقوم النظرية الثانية على رفض مبدأي المحاكاة والتعبير والذهاب إلى أنّ الفن إنتاج على غير مثال لواقع خارجي أو عالم داخلي إنه كيان فريد أو بناء مستقل وتقوم النظرية الثالثة على أنّ الخيال أو الحدس بالدلالة التي نؤثرها ـ هو واسطه التشكيل والرؤيا وأداة الخلق الرئيسة إنه القوة أو الطاقة التي مُنحها الإنسان حتى يخلق مثل الإله عمله المبدع وتقوم النظرية

الرابعة على مفهوم البديل أو المعادل الموضوعي بصفته وسيلة التجسيد الوحيدة التي يتوسل بها الخيال مثل القابلة لينقل الدلالة الشعرية من حالة الكمون إلى حالة البروز والعيان ويترجم الإحساس الأصيل .

أدّت هذه المعطيات الجديدة الوافدة بالفكر وبالفن إلى وضعين متعانقين ، وجد فيهما الشاعر نفسه إزاء شبه قطيعة معرفية مع الماضي على المستوى الأول ، وشبه دعوة ملحة للتواصل مع العصر والمناداة بالتحول والتغير على المستوى الثاني ونقول في الحالين «شبه» لأن الشاعر في الحالة الأولى كان يلجأ إلى التراث الحيّ من أجل توظيفه في بنية قصائده[18] . وهو أمر يختلف عن القطيعة المعرفية ولأنه في الحالة الثانية كان يحاول أن يخرج ما استطاع ، من إطار محاكاة نموذج الآخر ، بإبداعه نموذجه الخاص . وهو أمر يختلف عن التواصل مع فكر هذا الآخر والإفادة منه . ويبدو أنّ الشاعر حقق ما يطمح إليه على كلا المستويين . فعلى المستوى الأول ، حقق نأياً واسعا عن مرجعية الإطار المعرفي القديم في تصور العالم والإنسان والفكر والفن والنص واللغة والصورة ، في حين حقق على المستوى الثاني وعيا كونيا ورؤية منفتحة واسعة وتطورا جديدا للداخل والخارج وبدأ مع هذا الوعي مرحلة لا نهاية لها من الرؤيا والكشف ، واختراق لكل السدود والحدود جعل غايتها الإنسان ، ومركزها الحياة ووسيلتها الفكر وأداتها اللغة البكر وواسطتها الشعرية الصورة في تقنياتها الجديدة شكلاً وطبيعة ووظيفة .

ولقد زعمت أنهّ في كلا المستويين كان يستورد وعيه الفكري من الآخر ويعيد إنتاجه لصالح الوعي المتغير أو يلبي به حاجة الواقع إلى التغيير وكلمة يستورد استعملها هنا بالمعنى الوصفي لا بالمعني القيمي لأنها تقرير ما حدث وليس نشدان ما يجب أن يحدث وهذا في ذاته يطرح السؤال المهم : هل كان الفكر هو بنيه فوقية منفصلاً عن الواقع وهو بنية تحتية بحيث نستطيع أن ندعي بأنّ الأوّل لم يكن نتيجة للثاني ولا سببا له؟ . والجواب عندي واضح وهو أن الإطار المعرفي كان أمراً وافدا اقتبسناه أو نقلناه من الآخر ، العالم أو الغرب ، ولم يبرز نتيجة التحولات الاجتماعية التي أصابت مجتمعنا العربي وإن لبي حاجته إلى التغيير ووظفه المثقفون والشعراء في سبيل هذا التغيير ولعلّ هذا أو بعض هذا ما يفسرّ ظاهرة تبدو غريبة أول وهلة وهي ظهور وعي متقدم لدي الشعراء أو الأدباء في مجتمع كل شيء فيه يشير إلى التخلف[19] .

لقد وجد المثقف العربي نفسه ـ وليس الشاعر سوى هذا المثقف في مواجهة واقع يتردي ومجتمع ينهار وما كان عليه بسبب وعيه إلاّ أن يرودهما ، ويسعى بهما نحو التطور والتغير والتحول ، حتى يعيش الإنسان العربي عصره في إطار التاريخ قبل أن يجد نفسه خارج العصر وخارج التاريخ معاً .

□ تفكيك النصوص □

اختيار النصّ جزء من رؤيته في منهجه ومنهجيته وحتى ندرس الصورة في القصيدة المعاصرة كان علينا أن نلجأ إلى إحدى طريقتين في اختيار النماذج : طريقة العيّنة العشوائية وطريقة الاصطفاء المقصود ولكل من الطريقتين محاسنها ومخاطرها ، وقد آثرنا لبحثنا الطريقة الثانية حيث تتبعنا إنتاج شعراء يمثلون جيلين متداخلين متقاربين ، جيل الرواد والجيل الذي أتى بعده ، وحذا حذوه دون أن تذوب فيه شخصيته الفنية ، ثم اصطفينا من كل شاعر نصّا واحدا يمثله ، يمثل وجهة نظره تجاه الكون والإنسان والحياة ، ويمثل طريقته الإبداعية في الخلق والإنشاء فكانت النماذج التسعة الآتية :

١ - أنشودة المطر.....بدر شاكر السياب[٢٠] .
٢ - الخروج ...... صلاح عبدالصبور[٢١] .
٣ - الجسر...... خليل حاوي[٢٢] .
٤ - البعث والرماد...... أدونيس[٢٣] .
٥ - رسالة إلى رجل ما...... نزار قباني[٢٤] .
٦ - أحمد الزعتر...... محمود درويش[٢٥] .
٧ - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة...... أمل دنقل[٢٦] .
٨ - قراءة...... محمد عفيفي مطر[٢٧] .
٩ - دراسة في ملحمة الغبار...... فايز خضور[٢٨] .

تحقق هذه النماذج أربعة أهداف قصدنا إليها أولها أنها تضم ثلاثة أنماط من القصائد المعاصرة : القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية والقصيدة المتكاملة وثانيها أنها تغطي مساحة لا بأس بها من أقطار الوطن العربي وثالثها أنها تعكس تطورا أو درباً سارت عليه القصيدة المعاصرة ، حين خرجت من معطف الوضوح المبين حتى غامت وتلفعت بمسوح الغموض والإغماض . ورابعها أنها في معظمها تعبر عن «رؤيا» ما عدا قصيدة «نزار» فهي تعبر عن موقف ، وهو الفرق الذي أقمناه بين الشعر المعاصر بالدلالة الفنية ، والشعر المعاصر بالدلالة الزمنية . ولا أنكر أنّ نزارا يوجد إشكالية لدى الدارس في هذا الصدد فشعره مهما وصف بالثورة على الموروث ، فإنه يلتزم به ويؤكد في مناحيه العامة على الأقل : الوضوح والتجسيد والإيقاع ، ومع ذلك فمن الصعوبة ألا نعثر له على مكان في دراسة الصورة المعاصرة .

سنفرد هذا الفقرة لتفكيك النصوص المختارة توطئة لتحليل صورها الشعرية في ثلاث خطوات : تقنياتها ، أنساقها ، بنيتها العامة أو قواسمها المشتركة

أربعة محاور رئيسة أو أصوات تدور حولها النصوص يمكن للدارس أن يستشفها ـ بعضها أو كلها بالقوة أو بالفعل ـ محور التوتر ، ومحور الكشف ، ومحور التحول ، ومحور المصير .

(أ) محور التوتر : نرادف بين التوتر والصراع والمعاناة على تباين في الدرجة : فكل هذه حالات من الأحاسيس والمشاعر تكابدها الذات أنا الشاعر المتضمنة في النصوص « ولا أقول أنا المؤلف» في مواجهة الآخر الذي تجد نفسها في تعارض معه باختلاف دلالاته «العالم ، الواقع ، الخارج ، السلطة ، التشتت ، التخلف الاستلاب ، التقاليد ، الظلم ، الاستبداد ، القهر . . . .إلخ) ، أي كل ما هو شر وسيء وقبيح ومباين لإنسانية الإنسان فرداً ومجموعاً ، ذكراً و أنثى و ليس لها إلا أن تدينه وتتحداه وترفضه وتنأى عنه وتتمرد عليه :

وفي العراق جوع
ونثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوّان والحجر
رحى تدور في الحقول ـ حولها بشر
وكلّ عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
لا تنتقدني سيدي
فإنني أكتب والسيّاف خلف بابي
وخارج الحجرة صوت الريح والكلاب
يا سيدي !
عنترة العبسي خلف بابي
يذبحني
إذا رأى خطابي
يقطع رأسي
لو رأي الشفاف من ثيابي
يقطع رأسي

لو أنا عبرت عن عذابي

وتحاول الأنا غير محاولة في أن تعثر على مسرب للتصالح مع الآخر صيغة أو منفذاً وتجرب ما وسعها الجهد جميع الأساليب الأقوال والأفعال وتراقب بعيني يا نوس إله البوابات والبدايات تنظر في كل اتجاه فلا تكحل عينيها إلا مشاهد الخراب والبوار مشاهد الدجنة السوداء :

يعتريني الذهول
كلما آنست ضوء عينيّ تلويجة
في دجى البعد
من رمش عصفورة خائفة
فأتمتم أنني بقية «سادوم»
أشهد كيف أبيدت مدائن «لوط»
و«عامورة البؤساء»
ولا ترى حواليها إلاّ الحصار يحيط بها من كل جانب :
أنا أحمد العربي قال
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الغيوم وشردتني
وردت معاطفها الجبال وخبأتني
أنا أحمد العربي فليأت الحصار

الشاعر وحده ، أجل وحده ، وكل الأبواب موصدة ، الطرق مغلقة ، والآفاق مسدودة :

نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفصيل
البلاد وكانت السنة انفصال البحر عن مدن . . . .
الرماد وكنت وحدي
ثم وحدي
آه ياوحدي؟

ما نهاية التوتر ؟ ! إنها الاغتراب وليس أمام الشاعر إلا أن يعيشه ويمضي فيه وينسلخ عن محيطه ويخرج :

أخرج من مدينتي من موطني القديم

مطرّحاً أثقال عيشي الأليم
فيها ، وتحت الثوب قد حملت سري
دفنته ببابها ثمّ اشتملت بالسماء والنجوم
أنسلّ تحت بابها بليلْ
أخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب
لكي يفدِّيني بنفسه فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة .
وتبدأ الرحلة ، رحلة الكشف والعذاب .

(ب) ـ الكشف : إذا كانت كل الطرق نحو الخارج ـ الآخر مغلقة ومسدودة ، فلن تجد أنا الشاعر أمامها مفتوحة إلا طريق الداخل ، فتدلف إليها وتنسحب لتقضي فيها وطرها وتعرج أو تصعد إلى قدس الأقداس :

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحيّ
وخلت الأرض من كل دابة
وامتلأ الفرح بالأسئلة الغضة
وتهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة وبراعم الحيرة المتبهة
فعرفت أنّي على المعراج أتمشى في مقصورة اليقين الأوحد .

وتغوص الذات في داخلها العالم الأرحب والأعمق موطن الوعي واللاوعي ـ تتذكر ، تستحضر تقبل ، تستبعد ، تهدم ، تبني ، وترى ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر :

تعلو قامتي في جسد الحلم أضيء
الشجر الطالع في وجهي معقود
اتسعت دائرة الأرض
ويقول آخر : سلام هي حتى مطلع الفجر ـ سلام . . .
أحلم أنّ في يدي جمرة
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر

ويشرق النور الأعظم من الداخل وأي مدى أعمق من هذا الداخل في كل أحلامه

وخيالاته وانفعالاته وقدراته وطاقته وفيوضاته وإمكاناته الطامحة والمتطلعة إلى التفجر والامتداد وتحطيم السدود والقيود .

وأشرق النوم بنور شمسه الخضراء وآيته المبصرة
وقامت قيامة الرؤية

بين استبطان الذات والرؤيا والحلم تداخل وتواشج ، ومسرب واحد تعبره أنا الذات وتسافر فيه أو ترحل ، تستمرىء المحنة والعذاب وتكابد آلام التسنين الممضة تهرم وتشيخ وهى في عز الشباب تحمل همها وهموم الآخرين الألم بداية التنبه ، والنوم بداية اليقظة (الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا) عذاب الرحلة هو الطهارة (عذاب رحلتي طهارتي) ومكابدة البلوي هي مقام الكشف ، مقام كن ، مقام الفيوضات التي تنثال على الأنا من حيث تدري أو لاتدري .

وطال الوقوف في مقام كن
تذكرت ومن تحتي نهر الصور الحية يجري
والينابيع تواشجن كما أقضي
تذكرت فجاءت كرة الأرض وجاءت السموات
وأبدلن ثيابا بثياب

ثياب الكشف توارت ولبست الأنا ثياب التحول لتواري بها سوءتها العارية وطفقت تتدلى تأخذ طريقها نحو الواقع من جديد .

(ج) التحول : التحول إحدى صور الفيض يبدأ منذ أن تأخذ الأنا تتلمس طريقها لإعادة خلق الكون والإنسان وصياغتهما وفق ما تتصور صياغة مباينة لما كانا عليه قبل التوتر أي منذ أن تتقدم للالتحام بالآخر بعد انسحابها عنه ، وهو حالة من حالات الوعي وجذوة من قبساته يختلف نوعاً ودرجة باختلافه ، ويقوى أو يضعف بقوته وضعفه .

ربما ينفعنا هنا أن نتذكر فكرة الكيمياء أو السيمياء القديمة «حجر الفلاسفة» ، وكيف كانت تحول المعادن الخسيسة إلى معدن الذهب الشريف وما يقابلها في عالم النفس من تفاعل للعناصر يتجاوز بها الإنسان عن طريق الصهر والتذويب والإبداع والخلق قيود الماضي وجمود الحاضر ليصنع لنفسه أفق المستطيل وليست عنا ببعيدة فكرة كيمياء السعادة عند ابن عربي وما ترمز إليه في هذا الصدد .

يتخذ الوعي بالتحول لدى شعرائنا صفة الإشكالية ، لأنه وعى مأزوم جاء في لحظة تاريخية مأزومة يتمزق طرفاها ما بين زمانين ومكانين أحدهما في الماضي والآخر في الحاضر أو لنقل بشيء أعمّ ما بين متناقضين الأنا ـ الآخر القرية المدينة العقل ـ النقل......إلخ ، ولئن دل هذا التمزق ـ الحيرة على بعد الأزمة وعمقها ، فإنه يدلّ في الوقت ذاته على بداية تجاوزها أو مبارحتها بشكل أو بآخر .

ولعلّ هذا الوعي بالتحول الإشكالي أو المأزوم أن يفسر لنا اختلاف تجلياته لدى الشعراء على المستوى الأفقي ، وتباين هذه التجليات - تقدما أو تراجعا - لدى الشاعر الفرد على المستوى العمودي فعلى المستوى الأول نجد من دعا إلى التحول عن طريق التمرد أو الثورة المنتظرة :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر

أو من آمن بالعمل وبالأطفال والجيل الجديد ، وجعل من الشعب العامل أداة ـ جسراً للعبور نحو المستقبل :

وكفاني أنّ لي أطفال أترابي
ولي في حبّهم خمر وزاد
طفلهم يولد خفاشا عجوز
أين من يفني ويحيى ويعيد
يتولى خلقه طفلا جديد
يعبرون الجسر في الصبح خفاقاً
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من كهوف الشرق من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد

ومنهم من آمن بالموت والولادة الجديدة ، واتخذ من أساطير عشتار وتموز والفينيق والعنقاء رموزا للرماد والورد ، الحرائق والشقائق ، التفسخ والتوالد :

فينيق يافينيق
ياطائر الحنين والحريق
مسافر زمانك الغد الذي خلقت
زمانك الغد ـ الحضور السرمدي في الغد
لموعد
به تصير خالقا ، به تصير طينة
تتحد السماء فيك والثرى
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياة
فينيق يافينيق
يا رائد الطريق

أما على المستوى العمودي ـ الرأسي فيمكن أن ندركه إذا تتبعنا سيرورة وعي الشاعر الواحد وموقفه إزاء الشيء ونقيضه أو حتى تزامنهما معا فسنجد كيف يُصْدر حكمين مختلفين بالبراءة ، أو الإعدام . ويتخذ وضعين متعاكسين الحلم أو اليأس إزاء القضيةَ الواحدة وكأنه واقع بين نارين أو مشدود عالمين أو مسكون بلحظة انتظار «غودية» قد تأتي وقد لا تأتي :

يأتي ولا يأتي ، أراه مقبلا نحوي ، ولا أراه
تشير لي يداه
من شاطيء الموت الذي يبدأ من حيث تبدأ الحياة[٢٩] .

وبرغم هذا الوعي المأزوم فإنه ربط على اختلاف تجلياته التحول بالكشف وجعلهما عمليتين متداخلتين لا تتم إحداهما بمعزل عن أخراهما بالكشف اتجه صعداً نحو الأعلى وبالتحول نزل دركا نحو الواقع وإذا شرط للكشف هتك الحجاب بين الكاشف والمكشوف فإنه شرط للتحول المشاهدة بعد الاستعداد بين الشاهد والمشهود ، ولم يتم ذلك إلا بوساطة الإيجاد ـ الخلق ، أو بوساطة الفعل المعرفي ، وأناط بالشاعر ـ صاحب الوعي ـ تحقيق هذا الفعل ـ المصير .

(و) المصير : هو الوضع الذي تراه الأنا الشعرية لنفسها وتجد فيه خلاصها وبؤرة توازنها وتصالحها مع الآخر ـ العالم أو المحيط ويبدو من خلال معظم النصوص الشعرية المعاصرة أن المصير المقترح لهذه الأنا أقرب إلى أن يكون مهمة من أن يكون نهاية بالمعني الدقيق للمفردة أي أقرب إلى يكون نقطة في دائرة من أن يكون نقطة في نهاية خط . إن النقطة على محيط الدائرة

هى جزءمن وضع متحرك دائم سرمد ليس له بداية ولانهاية . أما النقطة على آخر الخط فنهاية تؤول إليها الحركة وتتلاشى أو ، تستريح ومن هنا نفهم لماذا كان هذا المصير ـ مهمة تبشيرية رسولية ، يندب إليها الشعراء أنفسهم للقيام بها بصفتها خلاصهم الوحيد فالشاعر منهم على العموم نبي العصر ورسوله ، مسيحه المنتظر مخلصه الجديد الفادية بالصلب حتى يقوم الآخرون :

يا أهالي الكهف قوموا واصلبوني من جديد
إنني آت من الموت الذي يأتي غداً
آت من الشجر البعيد
وذاهب في حاضري ـ غدكم[٣٠]

. . . .

وفي لحظة
شعرت بأنني أصبحت قديساً
وأن رسالتي . . . .
هي أن أقدسكم
أجافيكم لأعرفكم
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا وممتلئا[٣١]

قد نقول إن جميع هذا المهمات للأنا الشعرية المعاصرة لاتمت إلى الأنا الحداثية التي تعيش العصر الصناعي ، وترفض أو تتمرد على محتواه بصلة[٣٢] لأنها بقية من بقايا الرومانسية أو لوثة من لوثاتها بيد أنّ علينا ألاننسى أنّ مجتمعنا العربي ما زال يعيش على هامش العصر الصناعي وأنه مازال يؤمن بسحر الكلمة وما زال الشاعر فيه يعيش أناه(الفولتيرية) ويعبر عنها بكل ما تنطوي عليه هذه الأنا من مفهومات حول الكاتب المصلح والمبشر بأقانيمه ومبادئه وعقيدته .

ومالي لا أذهب إلى أبعد من ذلك فأرى أنّ في الأنا الشعرية المعاصرة تلتقي ثلاث أنوات : الأنا ـ الرسول ،والأنا ـ العارف الكليّ ، والأنا الثائر[٣٣] فجميع هذه الأنوات تؤمن بالتحول وبالتجدد ـ وتبشر بالخلاص ، وتحمل قبل هذا وذلك على عاتقها مهمة الإبلاغ عن طريق الكلمة ـ الفعل .

جلّ جلالها ـ الكلمة
أقول لكم

بأنّ الفعل والقول جناحان عليان(٣٤)
كل الدروب أمامنا مسدودة
وخلاصنا في الرسم بالكلمات(٣٥)

وما رموز أو أقنعة أدونيس وعشتار والسندباد وسارق النار ومهيار والحلاج والسُّهْرَوَرْدي وعائشة . .إلخ إلاّ مفاتيح أو دالات تظهر عمق المعاناة ـ المسؤولية التي أحسها الشعراء إزاء مهمتهم الرسولية السامية ـ مهمة الإبلاغ فطمحوا إلى شد الإنسان الأعلى نحو النار العليا واكتشفوا ويالدهشتهم أنّ الإنسان الأعلى قد صار نارا عليا من زمان .

بعد محاور النصوص المختارة تأتي خيوطها التي نسجتها وهي ثلاثة : إنسانية الإنسان وتماهي الأرض والوطن والذات واتصال آنات الزمان ففي الخيط الأول دعا الشاعر إنسان العصر إلى أن يملك قَدَره ويصنع وجوده ويصوغ حياته وفق إرادته وتصوراته وأحلامه ووقف طويلا عند قضية الذكورة والأنوثة وعدهما صفتين متداخلتين تتعارضان في النوعية وتلتقيان في الإنسانية ، ورأي في العنقاء رمزا لتشابكهما في جنس ثالث لا يلغي فيه الرجل المرأة ولا العكس بل يوحدهما في فعل شبقي عاشقا ومعشوقا ـ كما فعل ابن عربي يكون فيه الاثنان لا الثلاثة واحدا بالتبادل أو المعية أو الحلول :

المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس ذكرا بالأنثى
وما ليس أنثى بالذكر
وفرح القوي الأرضية وهبني قوة الاستحضار
بمدد من صور الذاكرة المهشمة

وفي الخيط الثاني وحدت النصوص بعد توحيد الإنسان ما بين أنا الشاعر الذات والمجموع وما بين المجموع المتفاعل مع الذات والأرض والوطن والقضية ، فأصبح الكل في واحد والواحد في كل :

تلك مساحتي ومساحة الوطن ـ الملازم
أنتمي لسماته الأولى وللفقراء في كل الأزمنة
أنا أحمد العربي ـ قال
أنا الرصاص البرتقالي الذكريات
يا أيها البلد ـ المسدس في دمي
قاوم

الآن أكمل فيك أسئلتي
وأولد من غبارك

في الخيط الثالث يركز معظم الشعراء على العناصر الحية ، التي تستمر نابضة في سيرورتها من الماضي في اتجاه المستقبل ، قد يختلف هنا الوعي بين رأب التاريخ وتفتيته ، وجعل بداية الزمان أو المستقبل ، إلاّ أنّ الكثير من النصوص ولا سيما التي بين أيدينا ـ تعري الماضي كما تعري الحاضر وتأمل في الغد الآتي بعضها يضيء عناصر التحول الكامنة فيه وبعضها يعيد اكتشاف الذاكرة ، بعضها ينمي أمشاجا موجودة في باطن الأرض وبعضها يلغي كل ما من شأنه أن يلتف على الحاضر غير أن شعراءها جميعا يحلمون بولادة جديدة تتجاور معا الماضي والواقع واعدة بالمستقبل ، نبوءة الغد المنتظم :

الكتابات ـ البروق الورق الأخضر والماء (الحروف ، أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون)
ينابيع دم معتمة تصحو ،
خيول طلعت من جزء «عمَّ»
اتسعت دائرة الأرض
سلام هي حتى مطلع الفجر ... ... سلام

إن قراءة الشعر المعاصر ، وفق المحاور والخيوط أو من خلالها تنطوي على خطرين محسوبين أولهما أنها جعلت من النصوص جميعها نصّا واحدا وهو أمر جائز وثانيهما أنّها ساوت بينها بالنظر إلى خطابها ، وهو الآخر عندي جائز ما دمنا نتحدث عن المحمول أو المدلول وليس عن الدال ومع ذلك فعلينا أن نشير إلى أن العلاقات الدلالية في شعرنا المعاصر فضلاً عن الحداثي ليست على الدوام علاقات يمكن قولبتها ضمن مقولات تجريدية عامة لأنها علاقات فاعلة وفي حال من التحول المستمر كأنما يصنع الشعراء ـ وهم أنبياء العصر ـ رسالاتهم التبشيرية منجمة في الوقت الذي يكتبون فيه قصائد هم وإذا كان ذلك يعني من جانب أنه لا وجود للرسائل خارج العلاقات الدلالية فإنه يعني من جانب آخر أن الرسائل ذاتها الإبلاغية تعدل كل مرة تدخل فيه النصوص في علاقات مع سواها .

□ تقنيات الصورة □

أقصد بالتقنية الصنعة الفنية بالدلالة التقليدية للكلمة ، وأضم تحتها كل ما يتعلق بالصورة المفردة من حديث عن طبيعتها وما هيتها وخصائصها ووظائفها وأنماطها ، ولن أدخل في جدال

عن الفوارق بين هذه المفردات وفيم إذا كانت الماهية تجمع بين الطبيعة والوظيفة أو تستقل عنهما أو أنها تترادف مع الخصائص ، وتبتعد عن الأنماط ، فكل ذلك وجهات نظر قد تلتقي وقد تختلف والمهم هنا العثور على عنوان استراتيجي يشملها وما وجدت خيرا من مصطلح التقنيات الذي يشير إلى المدلول وتعدد تأويلاته ، ويجمع في آن بين الوسيلة ـ والغاية ، النمط والوظيفة .

ولعل خير بداية ننطلق منها للحديث عن تقنيات الصورة المفردة أن نتذكر أمرين يخصان القصيدة المعاصرة : أولهما أنها ألغت ثنائية التعبير المعروفة فكرة+ صورة وجعلت التعبير عن فكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة وثانيها أنها رأت في الصورة أداة الخلق أو التعبير الوحيدة عن التجربة الشعورية بأبعادها كلها ومضامينها وخصائصها أي جعلت من الصورة المكون الرئيس لها وللتدليل على ذلك نقرأ النص الآتي الذي أعدنا توزيعه بشكل أفقي حتى لا يأخذ حيزا كبيرا :

إنها المجدلية : سيقت إلى الذبح مرغمة ـ بعد ماسلبوا ـ عنوة في الصباح ـ خلاخيلها ـ وضفائرها ـ ثم أقراطها ـ ثم نبعاً ـ تحدّر سيلاً إلى الهاوية.......... هي ذي في حضور الذهول ـ موزعة في حنايا الأسرّة ـ ردف هنالك صدر هناك ـ ورأس في الركام ـ وبطن تقاسمها الدود والأحذية...

أيها المحتفون بموت جميلتكم ـ كفنوها ـ أصيح بكم ـ كفنوها وإن لم تشاءوا ـ اتركوها ـ تعود إلى بعثها من جديد ـ وترفو جراحاتها .

ما المعنى الذي يريد أن يؤديه الشاعر وفق المصطلح الجرجاني؟ يريد أن يصف عشقه لفلسطين أولوطنه بعامة وأرضه وارتباطه بكل ذلك وتقديسه له ، وتمسكه به ويريد أن يصف ماذا حلّ بالأرض والأمة نتيجة الغزوين أو القهرين أو الطمعين الخارجي والداخلي . وكيف صارت الأمة ـ الأرض أيدي سبا مقسمة مجزأة ، ويخاطب الجميع بأن دعوها تمت أو فاتركوها تعش .

هذا المعنى أو المعاني التجريدية الذهنية المباشرة ، صاغها الشاعر بأداة التعبير الحديثة ـ الصورة ـ المعادل الموضوعي لإحساسه الأصيل ، حتى تضحي نصاً شعرياً يحقق ما يهدف إليه من إيحاءات ، أو من معنى المعنى وفق مصطلح ريتشاردز في النقد الحديث . جعل فلسطين أو الوطن ـ الأرض امراة وليست إية امرأة إنها المجدلية ، البتول المقدسة وصورها كيف سيقت إلى الذبح عنوة وقهرا لا رغبة منها ولا تطوعاً . سيقت بعد أن سُلبت وعُرِّيت وأُهينت وهي لـمَّا تزل في عز صباها إنها الآن مقسمة مشتتة موزعة الأطراف والأنحاء ، قطر أو جزء هنا وقطر أو

جزء هناك كرامتها مهدورة ، وشرفها مستباح وفكرها القائد في الحضيض ، ينخرها الدود ويأكلها التجار واللصوص والسماسرة وتدوسها أحذية البغي والظلم والقهر وأنظمة الحكم . . .أيها الحاكمون ، أيعا المدعون حبّا بليلي ـ المجدلية ـ فلسطين أو الأمة اتركوها تمت ، كفنوها ، أهيلوا عليها التراب أو فدعوها تتماسك ، وتسترد الروح ، وتقم قيامتها ، وتبعث إلى النور من جديد .

إذا رحنا نقرأ في النصوص المختارة وفي غيرها من نماذج القصيدة المعاصرة ، ووقفنا عند صورها الشعرية نتفحص طبيعتها ونتملي خصائصها ، نجد أن السمات الأساسية تكاد تحصر في ثلاث : الحسية والتكثيف والجدة أو الابتكار ، ولنقرأ في هذين النصين المنتخبين عن قصد ليمثل كل منهما مكانا وزمانا وفترة فنية مختلفة :

يقول السياب :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء . . . .كالأقمار في نهر .
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

وقول محمد عفيفي مطر :

تلبس الشمس قميص الدم ، في ركبتها جرح الريح
والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل
سلام هي حتى مشرق النوم . . . . .سلام
ونساء النهر يطلعن
خلاخيل من العشب ـ استدارات من
الفضة والطمي ، اشتهاء بللته رغوة الماء
تصايحن على الطير وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق

يبكين بكاء طازج الدفء
سلام هي حتى مشرق النوم . . . . .سلام

وفي النص الأول معنى ودلالة ، المعنى المباشر وصف يعني الحبيبة ، والدلالة أو معنى المعنى تصوير لواقع الوطن ـ العراق في لحظة من لحظاته التاريخية ، حيث كان يئن تحت نير الظلم والفساد ويرهص بالثورة والتحول والجامع بين المعنى والدلالة هذه الظلال ـ الأفياء الواهنة ، التي تحسها أنا الشاعر ، وتجدها في إطلالة العينين الناعستين ـ الشرفتين ساعة السحر ، وماتنتظره إزاءهما من آمال عريضة ووعود تورق بالخير والعطاء حين تبسم إحداهما وتثور الأخرى كأنما تنبض في غوريهما النجوم وتأتلق .

وفي النص الثاني كذلك معنى ودلالة : الأول نتبين فيه وصفاً لمشهد الغروب في قرية الشاعر ، حيث تمتزج في اللوحة ألوان وتفصيلات عن الأفق والماء ونسوة الحي أما الدلالة فهي أبعد من ذلك بكثير لأنها تشير إلى معاناة تكابدها الأنا ، ونستشفها من معجم الشاعر ونسق النص ككل وتتلخص في هذا الجزء بالفعل الشبقي بداية النوم والحلم وتنفس الحياة ، وهو في النهاية فعل خْلق وتكوّن تتحول في نطاقه الشمس إلى أنثى أو تصبح الأنثى شمساً بجامع التكور والاستدارة والعطاء ، تلبس قميص بكارتها الملطخ بدم اللذة والنشوة وقد عم كل الآفاق فتنطلق النسوة يتصايحن ، يمسحن زجاج الأفق ، ويبكين بسعار الرغبة الجامحة .

تحقق صور النصين سماتها التي رأيناها لها ، وأولاها الحسية أو المادية أو البصرية شريطة أن نفهم من هذه المفردات معاني أكثر من حدودها المتعارفة ، لأنها تعني لدينا الشكل الداخلي أو الجوهر في حركته الباطنة ، وليس مجرد الإطار ـ العرض الخارجي على مستوى أوّل وتعني جميع ما يتصل بالحواس ويبرز إلى العيان عن طريق هذه الحواس اللمس ، الشم ، السمع..إلخ ، وليس ما يتصل منها بالعين على مستوى آخر هكذا جاءت أوصاف الصور في النص الأول وقد حدد مكانها وزمانها وحركتها بما يري وما يحس ويتجسد وينبض بالحياة ويكون ماثلاً مشاهدا تتملاه العين وتقبض عليه اليد ، فالعينان غابتان أو شرفتان ، تبسمان وتورقان ، تتراقص فيهما الأضواء ، وتنبض في غوريهما النجوم ، وفي النص الثاني بروز أكثر وتجسيد لما هو تجريدي وذهني أو لنقل لما هو دفين كبيت وباطني نفثه مستوى اللاشعور إلى السطح فبدت المرأة شمساً قُدَّ قميص دمها بجرح غائر عريض وسدت الدماء وجه الأفق ، وازينت النساء بالعطاء الخصب ، والتقى في لحظة الخلق - لحظة الشبق رجل وامرأة ليصنعا الرغبة المتبادلة الدائرة والسنان نبض الحياة المستمر .

وقد نتساءل وما الجديد في كل ذلك؟ ألم يكن التفكير الحسي هو طابع النص الشعري منذ القديم وأن ميزة الفن الأساسية هي التعبير عن الشعوري بالمحسوس ، أو اللجوء إلى المادي لتقوية تأثير الروحي في النفس؟ ! أجل ولكن ما يلفت النظر في القصيدة المعاصرة ، أن سمة الحسية أضحت تشكل صلب ماهية صورها وجوهر عناصرها المكونة مثلما أضحت أكثر شمولاً واتساعاً لعلاقات الداخل والخارج ولحركتهما على السواء .

السمة الثانية : هي التكثيف ، والتكثيف مصطلح منقول من ميدان علم النفس إلى ميدان النقد ، وقد يستعمل بدلا منه التركيب ، والتبئير وجميع هذه المفردات ذات مفهومات متقاربة أو متداخلة والمراد بها أن الصورة وسيلة لإذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمح كالبرق الخاطف وبصياغة أخرى نقول إن التجربة الشعورية للأنا الشاعرة التي تتعدد مصادرها وعواملها ومستوياتها وموادها تبحث لها عن منقذ واحد يأتلفها ويذيبها ويركبها ويصوغها في مقولة أو علاقة مكثفة يبرزها للعيان ، وليس هذا المنقذ ـ الوسيلة الوحيدة للتكون والتفجر الجمع والتفريق بأكثر من الصورة ولنقرأ في صور النصين السابقين لنجد كل واحدة منها تحمل من دلالات الخارج والداخل المرأة والوطن الوعي واللاوعي الحلم واليقظة الموت والحياة الروح والجسد البكاء والضحك الزمان والمكان الحركة والثبات الأمل واليأس ومختلف أنواع الحواس... ماتحمل مما يحتاج شرحه إلى صفحات أكثر بكثير من مساحة الصورة المعبر عنها بعدد محدود من المفردات .

السمة الثالثة : الجدة والإبتكار تحاول صورة القصيدة المعاصرة أن تكون جديدة فريدة مبتكرة ، وقد تتضمن هذه الجدة نعوتا توسم بها بعض الصور هي الغرابة والإدهاش والجرأة أو لا تتضمن ولكنها من المحتم أن تكون مثيرة ووجه الإثارة فيها هذه الجدة التي ألمحنا إليها بوصفها إضافة إلى ما لا نعرفه وليست تكرارا لما نعرفه ونألفه لنتأمل العينين في النص الأول وكيف وصفهما الشاعر بأنهما غابتان للدلالة على الكثافة ثم بأنهما غابتا نخيل للدلالة على الخصب والعطاء والارتباط بالبيئة ثم حدد ساعة النظر إليهما في السحر للدلالة على النعوسة أو التفتح أو الوهن أو العبق ولنتأمل الجرح في النص الثاني وكيف كان بعرض الريح وخلاخل العشب وماتعنيه وزجاج الأفق ومايرمز إليه ، لندرك إلى أي مدى كانت مثل هذه الصور مكثفة بؤرية مضغوطة مرة وجديدة مبتكرة أخرى ، وسنعود إلى مناقشة هذه السمة بعد قليل .

وكما رأينا للصورة في القصيدة المعاصرة ثلاث سمات أو خصائص ، نرى لها ثلاث وظائف أو مهمات هي : الكشف والخلق ، والجمالية أو الشعرية .

نقصد بالوظيفة الأولى ، أن الصورة تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء إلى فلسفة الرؤية لها من الداخل أي تتجاوز مهمتها التقليدية في النسخ إلى مهمتها الجديدة في التعرية وهذا أمر طبيعي فما دام الشعر الذي تجسده يقوم على الرؤيا والرؤيا عملية تخييلية محض ينتفي معها وجود الحقائق المؤطرة المحددة وجوداً خارجياً فإن الصور التي تعبر عن هذه الرؤى لا بد أن تكشف الأشياء أي تمنحها وجوداً ووظائف غير حقيقية ولعل هذه الوظيفة هي التي تدفعنا إلى القول بأن الشعر المعاصر ـ والشعر الرؤيوي خاصة لا يدرك بل يعايش .

ونقصد بالوظيفة الثانية ـ الخلق ـ أن الصورة تسعى جهدها للتعبير عن علائق جديدة وأسماء وصفات جديدة أي تسعى جهدها لإيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن لها من قبل وهذا هو الآخر أمر طبيعي فما دامت النظرية التي تستند إليها الصور المعاصرة هي نظرية الخلق لا نظرية المحاكاة ومادامت المهمة الأولى التي أنيطت بها هي الكشف فلا بدّ أن يترتب على كلا الوضعين أن تقوم الصورة بهذه الوظيفة وظيفة الخلق أي تبديل الإشارات والارتباطات القديمة بين المفردات بإشارات وارتباطات جديدة مغايرة ولنا أن نسم هذه الارتباطات أو العلائق بثلاث سمات هي : الشعورية أو الوجدانية ، والاعتباطية أو العشوائية والإبهامية أو عدم الوضوح ولعل هذا أو بعض هذا هو الذي يكسب الصور لا عقلانيتها ، لأنها تتحرر من قيود المألوف والعدة ،والواقع لترتبط بأفق النفس الداخلية ومداها الأرحب أولاً ويجعلها تعدل دائما في مسار اللغة ونظام علاقاتها وإشاراتها بوصفها الأداة الوحيدة للتعبير عن المجالات الجديدة ، والحالات التي لا يمكن التعبير عنها بغيرها ثانياً .

الوظيفة الثالثة هي : الجمالية أو الشعرية أو الأدبية سمِّ ذلك ما شئت والمقصود فيما اخترت من تسميات أن الصورة المعاصرة لا تهتم بالزخرفة ولا الشرح ولا التوضيح - وظائف الصورة البلاغية التقليدية ، وإنما تهتم بالتعبير عن حالات ، ومن ثم فإنها تبتعد عن أن تكون مجرد شكل لتضحي شكلا متفاعلا ، أي جزءا من بنية دينامية ، ومن هنا فإن قيمة الصور في القصيدة الشعرية قيمة منتهية وليست قيمة مطلقة أو أبدية أو ثابتة وعلى ذلك يرفض بعض الدارسين [٣٦] . وَسْم الصور بالشعرية والتوضيح والتزيين ، ومع الاعتراف بصحة هذا الرأي [٣٧] فعلينا الا ننسى أن مفهوم الوظيفة مفهوم نسقي يتغير بتغير النظرية الشعرية وأن ما يعد في نسق متداولا أو مكررا قد لا يعد كذلك في نسق آخر وفق مايطرأ عليه من علائق ومتغيرات وبالتالي فإن الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي أناطها بالصورة تتوقف إلى حدّ كبير على وضع الصورة ضمن النسق لنقرأ الآن هذا النص :

وأمس مات واحد
مات على صليبه
حبا وعاد وهجه
كان يرى بحيرة من كرز
حريقة من الضياء موعداً
خبا وعاد وهجه
من الرماد تأججا
وها له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا
بعدد الأيام والسنين والحصى
مثلك يافينيق فاض حبه
علا أحس جوعنا له فمات ـ مات باسطا
جناحه متحضنا حتى الذي رمّده

وسواء عبر الشاعر عن قضية الموت والحياة الرماد والولادة أو عن قصة التناسخ وأن الروح تظل حية طليقة تنتقل من جسد ميت إلى آخر ـ فإن صور النصّ حققت وظيفتيها الأوليين في الكشف والتعرية والرؤيا كما في الخلق والإيجاد وإنشاء علاقات جديدة وارتباطات : بحيرة من الكرز ـ إشارة إلى الدم الممزوج بالماء = ارتبط الموت بالحياة - حريقة من الضياء = علاقة تذكرنا بأقنومين من أقانيم المسيحية الثلاثة ومثلها الذي تضربه على وحدة هذه الأقانيم ، النار في ضوئها ولهبها وحرارتها ثلاثة أقانيم في واحد = تداخل الوحدة والكثرة الموت على الصليب = موعد خبا وعاد وهجه = الموت والولادة = موت الجسد وتناسخ الروح = أجنحة ترفرف بعدد الأيام والسنين = الفينيق - الرمز = التوالد الذاتي - الجوع = التطلع نحو الغد = المحبة الكاملة = موت الفرد وبقاء النوع ـ الإنسان . وعن طريق تحقيقها لهاتين الوظيفتين ، حققت وظيفتها الثالثة الشعرية ، حيث تجاوز الشاعر ـ حتى في هذه الفترة المبكرة نسبيا من شعره عام ١٩٥٧ ، على الأغلب ، صور البلاغة التقليدية القائمة على الشرح والتداول ، الزركشة والاستعمال ، ليمنحها خاصتها التعبيرية بوصفها حالة وجدانية ، أو بكلمة أدق يهبها وظيفتها الجمالية بوصفها خلقاً جديدا ونرجع لنقول : لقد كان الانتقال من نظرية المحاكاة إلى نظرية الخلق كبيرا وكبيرا جداً وهذا الانتقال هو الذي وراء قلب وظائف الصورة الشعرية رأساً على عقب وحوّلها من التزيين والتوضيح إلى الكشف ومن النسخ والتقليد إلى الخلق والإيجاد ومن الثنوية البلاغية إلى الشعرية الصاهرة .

يبقى في تقنيات الصورة أن نتحدث عن أنماطها وسنستبعد بادي ذي بدء الحديث عن ثلاثة منها : الرمز والأسطورة والصور التجسيدية أو البلاستيكية لأن الأولين يستحقان دراستين منفصلتين وهذا ما كان في غير مؤلف أو كتاب ولأنّ الثالثة لا تنتسب عندي إلى مجال الخيال بوصفه الرحم الذي تتخلق فيه الصور وتولد ، بقدر ما تنتسب إلى مجال لعبة الذهن التجريدية أو التخطيطية وذكائه وليس من الضروري أن نجد مثل هذا الضرب من الصور في الحداثة الأوربية حتى نعدها ظواهر باهرة ، يمكن القياس إليها فأدب الدول المتتابعة قبل الحداثة عرف أنماطاً كثيرة منها ، ولن ندخل في جدال حسبنا أن ننصرف إلى دراسة أربعة أنماط أكثرت القصيدة المعاصرة من استعمالها وهي : صور المفارقة والصور المتجاوبة أو المتراسلة والصور الإشارية أو صور التناص ، وصور المثنويات اللغوية وسنمس كل نمط منها أو ضرب مسا رقيقاً .[٣٨]

نعني بصور المفارقة تلك التركيبات الفنية التي تعبر عن الشيء ونقيضه في آن وتصدر عن طبيعة الرؤية الكونية الحدسية للإنسان بوصفها رؤية تهتك الحجاب المضروب بين الأنا والعالم الداخل والخارج من جانب وتقدم جدلية التضاد في الوجود من جانب آخر وسواء لجأ الشعراء في هذه الصور إلى المفارقة الساخرة التي تبين الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه أو مفارقة الشعور التي تظهر الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه أو مفارقة الشعور التي تظهر الاختلاف بين هذا الواقع والإحساس به أو مفارقة الازدواج أو التناقض . . .إلخ فإنها جميعا صور احتفلت بها القصيدة العربية المعاصرة أيما احتفال وعبرت بها عن الحالات المستعصية ، حالات الرؤية التي يصعب التعبير عنها بسواها من الصور .

في أحمد الزعتر نقرأ هذه العلاقة الازدواجية المتداخلة المتواشجة والمتناقضة بين الفرد والأمة ، الواحد والكثرة الضلع والجسد ، كيف بدت في حصار تل الزعتر فنأسى للفرد وللأمة نأسى للفاجعة المأساة !

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردى
وتتركني ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعي
فأرى العواصم كلها زبدا

وفي البكاء بين يدي زرقاء اليمامة نعثر على هذا التناقض المفارقة الساخرة والأليمة بين حجم الهزيمة التي حلت بالأمة جراء حرب حزيران وبين الواقع العياني لشعب مازال يشطر شطرين : كثرة من المشردين وقلة الموسرين وكأن ما يجري شيء والإحساس به شيء آخر :

وصبية مشردون يعبرون آخر النهار
ونسوة يسقن في سلاسل الأسر
وفي ثياب العار
مطأطآت الرأس لايملكن إلا الصرخات الناعسة
وما تزال أغنيات الحب والأضواء
والعربات الفارهات والأزياء
فأين أخفي وجهي المشوها

وفي الخروج تبدو المفارقة بين وضعين لعصرين ومكانين وموقفين عصر الشاعر وعصر النبي أحدهما هاجر مع صاحبه ليلاً وخلف مكانه من يضلل الطلاب حتى وصل المدينة فانتصر وبلغ ، وثانيهما خرج وحده دون صاحب يريد قتل نفسه وينسلخ عن قومه وماضيه ويجد في الفناء سبيلا للخلاص :

أخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب
لاآمن الدليل حتى لو تشابهت عليَّ طلعة الصحراء
لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة
إن عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم

والصور المتراسلة نمط آخر من التركيبات الفنية التي شاعت في القصيدة الرومانسية كما شاعت في القصيدة المعاصرة ،وينحصر مجالها في نطاق الحواس إذ تحول الإدراكات من واحدة إلى أخرى فبدلا من أن نسمع الصوت نراه النغمة الخضراء وبدلا من أي نرى اللون نسمع إيقاعه «سندسي الصوت» وهلم جرا وتكون النتيجة الطبيعية لهذا التحويل أو التداخل وحدة بين الحواس ، تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والمسموعات والمشمومات تتناغم وتتحاور وتؤكد في هذا التناغم والتحاور كلية الرؤية البشرية وشموليتها وجدلية عناصرها المشكلة لها . وهذا النمط من التعبير الصوري لا يفسر أو يعلل بإعادته إلى لون الاستعارة في البلاغة التقليدية لأن طرفي الاستعارة إما أن يكونا متقابلين ظاهرين استعارة تصريحية أو متوحدين مندمجين استعارة مكنية أما في الصورة المتراسلة فإن حدي التحويل اسمع البصر مثلا يتجاوبان ويكون بينهما حوار وجدل وهذه الميزة الجدلية التي تنتج باستمرار حالة شعورية ثالثة لا تفهم بل تحس ـ

وهى المقصودة من استعمال الصور المتراسلة ، فعندما يقول صلاح عبدالصبور :

أواه يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمج ضوءا

فإنه يعني في شرب الضوء ومجه أكثر من مجرد فيض النور وانبثاقه إنه يعني نزول الوحي وقبول الهدى وانتشار الدعوة ويقظة الأمة التي قادت البشرية إلى مكانتها السامقة من السحر والألق وهى دلالات لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا التركيب ومن يتتبع اتجاه التحويلات بين الحواس في صور القصيدة المعاصرة يجد هذا التركيب ومن يتتبع اتجاه التحويلات بين الحواس في صور القصيدة المعاصرة يجد أن ثمة تقاربا بين عدد الصور المحولة من السمع إلى البصر وعدد الصور المحولة من البصر إلى السمع ويقل عن ذلك عدد الصور المحولة بين بقية الحواس وإذا كان تعليل اتجاه التحويل يختلف من شاعر إلى شاعر وفق رؤيته وطبيعته الفيزيولوجية والنفسية فإن تعليلها بشكل عام يمكن أن نرجعه إلى وحدة النظر إلى الكائن الإنساني واتساع أفق التجارب الشعرية وامتداد رقعة العلاقات بين الأشياء وتشابكها ومحاولة خلق تركيبات جديدة أصلح من سواها للتعبير عن حالات شعورية جديدة .

الصور الثالثة صور التناص وكنا سميناها في كتابنا بالصور الإشارية وفرقنا بينها وبين نمط التضمين البديعي ويبدو أن القصيدة المعاصرة أكثرت منها أي إكثار خاصة بعد أن احتفل النقد الحديث بالظاهرة وأخذ يتحدث عن القراءة وعملية التلقي والنص المفتوح والتداخل النصي وأنواع الإشارة والإحالة والتضمين والاقتباس ، ويمكن تعريف هذا النمط من الصور بأنها جمل أو عبارات أو أسماء أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية أو العامية أو الأجنبية لفتحه عليها ولحوار معها في رؤية أو موقف أو قضية ، وتتخذ شكل الأقنعة والمرايا والكنايات والرموز والشخصيات والتعليقات أو سواها[٣٩] وتعد جميع هذا الأشكال جزءا من النص الجديد أو مكونا هاماً من بنيته ولغته وقد جعلناها صورا شعرية بالدلالة الواسعة التي رأيناها للكلمة لأنها تمثيلات حسية تستدعي بالإشارة أو الإيماءة حالات تترك للمتلقي أن يقيم معها نوعاً من الحوار ، والمقارنة .

في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ترد الصورة الإشارية على الشكل الآتي :

فها أنا على التراب سائل دمي
وهو ظمىء يطلب المزيدا

ماللجمال مشيها وئيدا
أجندلا يحملن أم حديدا

فتلفت النظر من الدال إلى المدلول من المستعار إلى المستعار إليه له تتجه وتشي به ، ولا يعود النصّ يتحدث عن نفسه كأنه بنية مغلقة بل يفتح وعيا على وعي ويترك للمتلقي أن يوازن بين وضعين أو موقفين أو رؤيتين في نوع من الإبلاغ المقصود .

وفي قصيدة قراءة ينفتح النص الجديد على النص القرآني في خمسة مواضع سلام هي حتى مطلع الفجر فإذا قضيت الصلاة فبرحمة منه خيول طلعت من جزء عم وطال الوقوف في مقام كن لتشير إشارات وامضة تفيض بالدلالة والإيحاء وكل في موضعها من النسق إلى الخلق «كن» والنبأ العظيم «عم» ودفء التعامل والسلوك في حال الولوج والاتصال ودخول زمان وانصراف زمان ورحلة اليقظة الممتدة في حلم النوم أو سلامة المشرق...

ولئن كانت كل هذه الإشارات مصدر لبس في تأويل النص أو تعدد قراءته فإنها على كل حال غني له وثراء في الدال والمدلول ، تدعو إلى البحث عنها واكتشاف آفاقها ومقارنة ما تثيره من مواقف وقضايا وأصداء وفي الحالين معا ـ حال اللبس وحال الثراء ـ فتح للنصّ الشعري وتوسيع له مرتين على الأقل مرة في مدى المسافة بين النص المشار إليه والنص المشير ، النص الذي يشكل الخلفية والنص المفتوح على هذه الخلفية ومرة في عمق الوعي المتوتر الذي يتشكل بعد المقارنة بين حالين تواكبا في تطابق حاد أليس مجرد إثارة هذا الوعي أو الوصول إليه على الفتح الجديد الذي أنجزته الصور الإشارية ـ صور التناص في ميدان البلاغة الحديثة والقصيدة المعاصرة؟ !

الصورة الأخيرة التي نود الوقوف عندها في هذا المجال هي صور المثنويات اللغوية ونقصد بها تلك التركيبات اللفظية التي تصاغ بشكل ازدواجي يجمع أويوحد في علاقة تضادية أو جدلية بين النعت والمنعوت الاسم والصفة ، المجرد ، والمادي ، المحسوس والملموس . وقد برع في صياغة هذا النمط من الصور ـ التركيبات اللغوية ـ عبدالصبور وأدونيس برغم انتشارها لدى معظم شعراء القصيدة المعاصرة إلاّ أنهما جعلاها جزءا من رؤيتهما وأسلوبهما ، ومكونا أساسياً من مكونات معجمهما الشعري ولنقرأ للأوّل الحزن الضرير الحزن العقيم الصمت الراكد الفرح الجديب الهموم المعيشة ، سيقان الندم أهداب الذكرى عروق الشمس جدول اللهب ...... ولنقرأ للثاني شمس الثلج جنة الرماد شفاه يتيمة قارورة الدهر بحيرة النار نهر الكلام نافورة الحريق جليد الرفض وكل هذه المثنويات اللغوية صور شعرية تعبر وتشع وتبدع علاقات وتداعيات تبدو

من حيث الظاهر متنافرة غير أنها من حيث الرؤية الحديثة الباطن تغدو أعمق وحدةً وتلاحما ولا يزيدها التناقض الحسي إلا خصبا وإيحاء وإشعاعاً .

صحيح أننا لا نستطيع أن نتبين دلالتها وبالتالي وظائفها إلا بالرجوع إلى أنساقها التي وردت فيها وهو أمر غير متاح في هذه العجالة - إلا أنها كصور مفردة يمكن أن نتبين فيها أربع سمات تشهد لها بتميزها في مجال التقنية خرق المألوف اللغوي الانزياح الدلالي الابتكار في الصياغة اتساع دارة إيحاءاتها وهى سمات كافية وحدها لجعلها تتمتع بطاقة فنية وتعبيرية لا حدود لها .

إن صور المثنويات اللغوية وسيلة من جملة وسائل عديدة تحقق بها القصيدة المعاصرة شعريتها المتميزة أو بلاغتها ، وإذا كانت هذه الشعرية داخل السياق النصي تنبع من جملة المتغيرات التي تتعرض لها ، أو تطرأ على العلاقات والارتباطات بين المفردات المتجاورة ، كما تنبع من فيوضات الدلالة وتعددية التأويل ، فإن المثنويات أدوات أكثر من أن تكون صالحة لنشدان هذا الهدف .

بهذه التقنيات للصورة في القصيدة العربية - الخصائص والوظائف والأنماط - تصبح أبعد تشابكاً وتجذرا في تكوين النص الشعري المعاصر ، وأوسع تغلغلا وانتشاراً في خلاياه وتصير من أخرى تختلف في النوع كما في الكم عن الصورة في شعر المراحل السابقة ، لخلق ترابطات وتلاحمات وتواشجات بين مكونات التجربة الشعرية والشعورية ، وهو مطمح يسعى إليه كل شعر أو فن عظيم .

□ أنساق الصورة □

مهما قيل عن فنية الصور وتقانياتها كوحدات أو عناصر منفصلة منعزلة تظل دراستها ناقصة ما لم ننظر إليها نظرتين متشابكتين أو متعاقبتين ، أولاهما : نظرة من خلال شبكة العلاقات بين المكونات التي تشكل الكل الكامل النص الشعري ، باعتبار الصورة أحد المكونات المتفاعلة والمتعانقة وليست المكون الوحيد وسنسمي هذه الشبكة مؤقتا بأنساق الصورة وأخراهما نظرة من خلال النواظم المشتركة بين الصور التي تشكل جسد القصيدة باعتبار هذا الجسد - النص ليس مجرد مجموعة متراكمة منها وإنما هو سياق لها وسنسمي هذه النواظم بالبناء العام .

وفي رأينا أن كلتا هاتين النظرتين هي التي تجلى طبيعة الصورة وتبين وظيفتها وتدعم

خصائصها وتوضح أو تسوغ أنماطها المستعملة وأنهما معا تقربان أكثر ولم لا نقول ـ تعللان وتحللان شعرية النص بلاغته أو أدبيته .

سننصرف الآن نحو دراسة أنساق الصورة وفق النظرة الأولى ونفرد للبناء العام الفقرة الأخيرة من الدراسة وفق النظرة الثانية .

محاور أنساق الصورة عديدة من الصعب أن نقف عندها جميعاً ونفرد لكل منها صفحات لذلك سنمر سريعاً على بعض أنساقها مثل النسق الاجتماعي والنفسي والإيقاعي ونمهل الخطي عند النسق الأهم النسق اللغوي مع ملاحظة واحدة أنّ النسقين الأولين ينتميان إلى المكونات الخارجية أو يحيلان بكلمة أدق إلى علاقات الخارج النص المفتوح في حين ينتمي النسقان الآخران إلى المكونات الداخلية أو يحيلان إلى علاقات الداخل النص المغلق .

(أ) النسق الاجتماعي :

يعد الواقع المادي المصدر الرئيس لمكونات الصورة أو لمادتها الغفل تنتقل عن طريق الانطباع أو الإدراك الحسي إلى الذهن ويتفاعل معها الخيال في جدل دائر بالحذف والزيادة وإعادة الإنتاج والصياغة ليفك ارتباطها بالواقع المباشر ويبينها أو يخلقها من جديد صورة فنية بحيث يبدو للعيان أن القيمة الجمالية الممنوحة لها لا تنبع من وجودها المادي بل من وجودها التخييلي أو الأدبي ويظهر أنه كلما أو غلنا في تصوير بعد المسافة بين الواقعين المادي والفني وزعمنا أن التركيب النهائي شي قائم بذاته مستقل عن مكوناته لا يحيل إلى غيره يظل للسياق الاجتماعي أثره الذي يلعبه في تشكيل النص ودوره الذي يفرض علينا أن نشير إليه حين نحلل هذا النصّ .

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصيدة أمل دنقل الشهيرة كتبت بعد مأساة الخامس من حزيران ، تستمد موضوعها من واقع الهزيمة النكراء وشبكة العلاقات التي كانت سائدة أيامها في المجتمع العربي قبيل الحرب وأثناءها وبعدها أربعة خيوط تنسج هذه الشبكة من العلاقات تنتمي مفردات كل منها إلى حقل دلالي مختلف يهمنا منها خيطان : الخيط الثقافي والخيط السياسي تمثل زرقاء اليمامة الخيط الأول في حدة بصرها ورؤيتها الثاقبة وتنبؤها بالمصير المشؤوم ، وقد نبهت له وحذرت منه قبل أن يقع ، ولكن الطغيان أخرسها ، كمم فمها وطلب منها أن تظل في مكانها المنزوي مع القطيع قطيع العبيد والخصيان تنام في حظائر النسيان طعامها الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة ، وحين أزفت ساعة الطعان ، وتخاذل الكماة والفرسان دعيت إلى الميدان هي والجماهير التي تمثلها دعوا إلى الموت ولم يدعوا قط إلى المجالسة والمشاركة في صنع

القرار . ويمثل الضمير الغائب الحاضر في باطن النص الخيط الثاني ـ السياسي الذي نهتدي إليه ونتعرفه من صور المفارقة عن طريقي الأسباب والنتائج فممارسات القمع والتسلط والطغيان والاستلاب وتغييب دور الشعب أو جعله مجموعة من العبيد والأرقاء والإخصاء السياسي له لا سمع لا بصر لا كلام وسيطرة المؤسسة الأمنية... أسباب أدت إلى نتائج وخيمة لا أقسى ولا أمر تربة مدنسة ، وهزيمة ساحقة ، وذل وعار ومهانة لجماهير لم يكن لها يد فيما حدث .

وبرغم ما حدث وما يمكن أن يحدث تبقى الثقافة نبيئة العصر والمعبرة عن أماني الجماهير وحارسة قضاياها المصيرية ، يبقى الإنسان سيد العصر أو هكذا يجب أن يكون خارج المعادلة وخارج الفاعلية أو يراد لهما أن يبقيا كذلك لا دور لهما ولا أهمية تطأهما أرجل الأنظمة وسنابك التتار وتدوسهما أحذية الاستبداد والسلطة تظل زرقاء اليمامة ـ العرافة المقدسة التي حملت في بداية النص نبوءة العذراء وحيدة وحيدة لا سميع لها ولا مطيع وتسمل عيناها الزرقاوان النيرتان تصبح في النهاية وحيدة عمياء ، أجل وحيدة عمياء .

وتعكس صور النص هذا الواقع الاجتماعي بخطيه الثقافي والسياسي شريطة أن نفسر معنى العكس هنا بالاستمداد كما نفسره بالتعبير الاستمداد من الواقع والتعبير عن هذا الواقع ولنقرأ :

أيتها العرافة المقدسة جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء/ أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة / منكسر السيف مغبّر الجبين والأعضاء / أسأل يازرقاء/ عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة عن صور الأطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء / عن وقفتي العزلاء بين السيف والجدار/ تكلمي أيتها النبية المقدسة ولا تغمضي عينيك فالجرذان : تلعق من دمي حساءها ولا أردّها / تكلمي لشد ما أنا مهان لا الليل يخفي عورتي... ولا الجدران / ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها ولا احتمائي في سحائب الدخان/ لا تسكتي فقد سكت سنة فسنة لكي أنال فضلة الأمان قيل لي أ«اخرس »فخرست وعميت وائتممت بالخصيان/ ظللت في عبيد «عبس» أحرس القطعان / أنام في حظائر النسيان / وها أنا في ساعة الطعان / دعيت للميدان / أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة .

جميع الصور تدل على واقع مهزوم ،أو مأزوم ، واقع منكسر ، تحطمت فيه الآمال وانهارت الأحلام وكثرت المزق وتناثرت الأشلاء وساحت الدماء كل شيء منطفئ غارب يتلاشى أخرس أعمى حتى النفوس عفرت بالمهانة والذل وديس كبرياؤها سبياً وعاراً وحين يفتح الناقد مثل هذه الصور على سياقها الاجتماعي ليربطها به ، أو يفسرها في ضوء ما حدث ـ عنفاً

وجرأة ومرارة فإنه لا يلغي جماليتها ولا أدبيتها بل على العكس يعمق دلالتها ويخصبها ويزيدها غنى وثراء ثم أليس طغيان الحديث المستتر أو المضمر «الخيط السياسي» والوقوف عنده من خلال الأسباب والنتائج في صور جارحة تومئ وتغمز دون أن يتلامح وجوده على السطح بشكل مباشر وسافر هو نوعاً من العلاقة المعكوسة بين النص وسياقه الاجتماعي لأنه هرب من الرقيب الأمني الرافض لحرية الكلمة؟ ! ولا أدل على صحة هذه المقولة من الاحتفال الذي لقيته القصيدة على مستوى الوطن العربي إذ وجدت فيها الجماهير صرختها المعبرة عن واقعها الأليم بعد طول كبت وقهر وحرمان .

(ب) النسق النفسي :

منذ أن اكتشف فرويد مستوى العقل الباطن وطبقة اللاشعور وميز من بعده تلميذه يونغ (وأضاف) بين أربعة مستويات : الوعي واللاوعي الفرديين والجماعيين ـ والدراسات النقدية التي تؤسس مقولاتها على ركائز نفسية تمتح من هذا الفتح ـ المعين الثر الذي لا ينضب وقد تأثرت الأبحاث التي تعنى بالصورة بهذا الاقتراب النفسي فطفقت تطبقها من خلال حديثها عن مصادر الصور ومكوناتها المستمدة من عهد اليفاعة بما له من علاقة بالنواحي الفردية والشخصية للشاعر المصور ، أو من خلال حديثها عن المصادر والمكونات المستمدة من عمل الجماعة بما له من علاقة بالنماذج العليا والشعائر البدئية للبشرية قاطبة وهكذا انقسمت الدراسات الأدبية ـ النفسية إلى منحيين كل منهما له حجته ودعواه ووجهة نظره .

المنحى الأول : يرى في القصيدة ومن ورائها صورها الشعرية تعبيرا عن التجربة الشخصية لصاحبها ومن ثم يكمن المحلل النفسي أو الناقد الأدبي في رصد وتتبع نواتج الخيال لمعرفة أصوله وجذوره في العودة إلى الوقائع العيانية لحياة الشخصية والمنحى الثاني عكسه يرى في صور القصيدة نواتج لكليات أولية قبلية تتمثل في العقل والخيال والروح الجمعية التي تشكل البعد الأعمق للتجربة الشعورية أو هي الخزان الذي يمد خيال الشاعر بوسائله الفنية أقصد صوره التي تصنع جسد القصيدة وعندي أنّ المنحيين لا يتقابلان إلى درجة التناقض ، فأحدهما يكمل الآخر أولهما يعد الخيال لاحقاً للتجربة أو نتيجة لها وثانيهما يعده سابقاً لها أو سببا في وجودها .

في هذه الفقرة نحاول أن نتبين إلى أي مدى يمكن أن يساعدنا النسق النفسي عبر منحييه السابقين ، في الحديث عن مكونات الصورة ومصادرها أولا ومدى القيمة الفنية والجمالية والدلالية التي يقدمها هذا النسق بفتح كوى النص التخييلية عليه ثانيا واخترنا قصيدة أنشودة

المطر للسياب نموذجاً لإرادة ذلك وتحليله .

تتركز عناقيد الصور في هذه القصيدة حول خمس صور صورة المطر والطفل والحبيبة والأم والوطن ـ العراق وتعد الصورة الأولى المفتاح الرئيس للنص ولسائر الصور إنها التعويذة السحرية وكلمة السر المتكررة ، التي تنفتح علي وقعها مغيبات النفس والأرض منذ أقدم الأزمنة المطر كالماء والبحر له في ميدان الأناسة وضعان متداخلان متقابلان يصوغان أنموذجه الفذ في الشعائر العليا البدئية للجماعات البشرية فهو جالب الموت وواهب الحياة فيه الخير والحنان والعطاء وفيه الشر والقسوة والمنع :

أتعلمين أي حزن يبعث المطر وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ـ بلا انتهاء كالدم المراق كالجياع ـ كالحب كالأطفال كالموتى هو المطر .

أما صورة الطفل فقد بدت في النص ولها وضعان هي الأخرى الوضع الأول : العودة إلى الماضي أو هرب إليه ومن هنا جاءت صورة النوم تتوسط بين صورة الطفل وصورة الأم والنوم في التحليل النفسي يعكس ارتياح حالة قديمة لـ الحالة السريرية ، وهو ليس أكثر من انسحاب من العالم إزاء الخطر ونكوص إلى ما يشبه الحياة الجنينية ، الوضع الثاني لصورة الطفل : هو وصل للماضي بالحاضر وتعلق به وارتباط للفرد بالمجموع وبالأم الكبرى ـ الوطن وعشق له يقربه من عقدة أو ديب ، واعتقد أن كلا الوضعين لصورة الطفل مستمد في مكوناته ومصادره لدى شاعرنا من عهد طفولته .

كان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام ـ بأن أمه ـ التي أفاق منذ عام ـ فلم يجدها ثم حين لج في السؤال ـ قالوا له بعد غد تعود لا بد أن تعود . وتتداخل الصور الثلاث الباقية : صورة الحبيبة وصورة الوطن ـ الأرض فالحبيبة في البداية هي الأم أو العراق أو الثلاث مجتمعة لا فرق بين الأم الكبرى والأم الصغرى كلتاهما لبعدها تثير في نفس الطفل رعشة البكاء ونشوة وحشية تعانق السماء ـ عينا الأم الصغرى تغيم باكيتين وواقع قطراتهما يقول : مطر... مطر... مطر... مطر... أنشودة متصلة متقطعة في آن تشبه هذيان الطفل الذي قالوا له إن أمه ستعود ورفاقه يهمسون أنّ قبرها هناك على التل يشرب قطرات المطر ويجتاح الوجود كله حزن غامر فيزداد إحساس الغريب بالضياع .[٤٠]

بين هذه الصور الخمس صلة جنينية فالمطر يهب الحياة للأرض والأم تهب الحياة للطفل والحبيبة تهب الحياة للحبيب ، الكل يلد الكل ويصنع له الأمل يخط للجميع المستقبل المتبرعم

في رحم الحاضر . وكل قطرة من المطر ـ لهي ابتسام في انتظار مبسم جديد أو حلمة توردت على فم الوليد ـ في عالم الغد الفتى واهب الحياة .

هكذا تنفتح الصور على نسقها النفسي لتتبين طبيعة المصدر الذي جاءت منه من النماذج العليا أو التجارب الشخصية وذكريات الماضي ، ويبرز بوضوح دور المكونات الأولية في صناعتها وتدعم إلى جانب هذا وذاك قدره التحليل النفسي على الوصول إلى مفاتيح لا تتناقض مع الأدوات التي نسبر بها أدبية النص وجماليات صوره بقدر ما يعاضدها ويتفاعل معها لتحقيق هذه الغاية .

(ج) النسق الايقاعي :

الإيقاع شطير الصورة في تكوين بنية النص الشعري الجمالية والدلالية إبداعا وتلقيا قديما وحديثاً ومهما اختلفا في مفهومه ودلالته وزنا وموسيقي خارجية أو داخلية زمانية أو مكانية فإنه يظل دائماً عنصراً من عناصرا القصيدة له علاقاته الوشيجة بسائر العناصر ، ولاسيما بالشطير ـ النظير ـ الصورة ، وسنحاول أن نقف عند هذه العلاقة لنرى طبيعتها وتشابكها وكيف يمكن أن يلقى أحد المكونين بظله على الآخر من خلال ثلاثة مفهومات : مفهوم التنافر ومفهوم الانسجام ومفهوم التنضيد وسنمثل لبعض ذلك بجمل شعرية وأسطر منتقاه من قصيدة فايز خضور دراسة في ملحمة الغبار (يعتريني الذهول ـ كلما آنست ضوء عيني تلويحة ـ في دجى البعد من رمش عصفورة خائفة)[1] .

(حراس الغابات الليلية ـ قطاع الطرق الودعاء ـ يتزيون ـ أصيلا بعباءات الرسل ويمضون سراعا صوب مغارات)[2] .

الغدر الحجرية / ويعودون ـ خفافا ـ قبل صياح
(الديكة :
ظهرا منتهكا وجباها منهكة خزيا ـ وجفونا مثقلة) .
بالعتم ونبضاً عنين الحركة .

نبدأ بالمفهوم الأول : التنافر ، على الرغم من أن مفهوم الانسجام هو الأصل في العلاقة بين الصورة والإيقاع ولكن استهلال القصيدة بالجملة الشعرية الأولى هو الذي جعلنا نتحدث عن هذا المفهوم وعلى كلّ فإنا نلاحظ التدابر ـ التعاكس أو التنافر بين ثقل الحركة وبطئها وامتدادها في وزن البحر العروضي والمدات المتعانقة المتتالية في أصوات الحروف ولاسيما حروف اللين من

جانب وبين سرعة الحركة وخفتها وخطفها التي تشي بها وترسمها في آن ، الصور الشعرية (تلويحة الضوء خوف العصفورة أو ذعرها المنعكس في حركة رمشها) وعندي أن هذا التعاكس أو التنافر بين الإيقاع والصورة مقصود وموظف ولم يأت عبثا إنه يقدم أبلغ ما يكون التقديم التناقض بين الواقع والإحساس به بين الأمل واليأس الداخل والخارج ومن أجل ذلك أو بسببه افتتح النص بالذهول الذي اعترى الشاعر لهول الإحساس .

الجملتان التاليتان تبرزان نوعين من الانسجام والتناغم بين الإيقاع والصورة على مستويين مستوى الخفة والحركة ومستوى البطء والتثاقل فالأول منهما يرسمه التوافق بين صور الشخوص المغتصبين قطاع الطرق الماضين (سراعاً) في دجى الليل والعائدين (خفافا) قبل (صياح الديكة) من جانب وبين الوزن العروضي المستعمل في تفعيلته السريعة المتكررة الراجزة من جانب آخر وثانيهما يرسمه التوافق بين صورة الجفون (المثقلة) بالنوم والعتمة والنبض البطيء أو الرخو المتلاشي نبضاً عنين الحركة من ناحية وبين تغير الإيقاع المستعمل في تفعيلته الأبطأ من ناحية أخرى . ويسمح هذا النص في إيقاعه الكامل ليس في دراسة التوافق أو التنافر بينه وبين الصورة فحسب وانما بدراسة هذه الموسيقى السيمفونية في علاقتها بالتجربة الشعورية ارتفاعاً وانخفاضاً جيئة وذهاباً بطئاً وسرعة من جانب وبين تداخلات وتفاعلات جملة من الأصوات والمقاطع العروضية تؤلف في مجموعها جوقة رائعة الأداء عجيبة الأنغام من جانب آخر وهو موضوع خارج عن حدود البحث فلنرجع إليه .

نرجع إلى المفهوم الثالث : وهو العلاقة بين تنضيد الكلمات ورسمها على الورق وهو ما أسميته بصورة السطح الخارجي للشكل ـ وبين حركة الدلالة التي يسعى إليها الشاعر ويريد أن يؤكدها في العين وفي الأذن وسنمثل لذلك بمقطع من قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة يقول الشاعر :

ونحن جرحي القلب
جرحي الروح والفم
لم يبق إلاّ الموت
والحطام
والدمار

أليس هذا التنضيد المقصود والذي يصور في حركته المندرجة نحو الأسفل القاع والهاوية زماع روح تخرج من جسدها ولحظة احتضار أمة تدلف سريعاً نحو الموت والدمار ـ يتوافق مع

المعنى الذي يريد الشاعر أن يبلغه ويصل إليه ثم أو كان بمقدور القصيدة التقليدية أن تصور في شكلها الخارجي مثل هذا المعنى ؟ !

ويمكن للمرء أن يتحدث أكثر عن هذا السياق وعن علاقته بالصورة وخاصة فيما يتعلق بإيقاع الحروف وتصويرها وإيقاع المفردات وتصويرها (ولا سيما المفردات التي ترسم بحروفها دلالتها والترجيع الصوتي والتكرار واللوازم الموسيقيةُ ، وفي قصيدة «قراءة» لمطر نماذج ناصعة للتمثيل على ذلك .

ما نود أن نقوله أخيراً عن هذا السياق الإيقاعي في ضوء علاقته بالصورة لقد سار المكونان الرئيسان للقصيدة العربية المعاصرة في خطين متوازيين ومتناغمين منذ نشأة الحداثة حتى الوقت الراهن ، بدأ النص باختراقه البحر العروضي اعتمادا على إيقاع التفعيلة الصافية ، ثم اخترق هذا الصفاء في بنية البحر الواحد مؤثرا المزج بين البحور حتى وصل الآن إلى نسج متشابك من الإيقاعات النثرية والشعرية وفي الوقت ذاته بدأ هذا النص يخترق أسلوب التعبير القديم اعتماداً على الصورة في انزياحها القريب ، ثم زاد اختراقه فاعتمد الانزياح الممكن حتى وصل مؤخراً إلى الانزياح البعيد فالأبعد ، واضعاً نصب عينيه في كل ذلك غموض المعنى ، وفيض الدلالة ، انها رحلة قصيرة في الزمان بيد أنها طويلة صعبة ومعقدة في الفن والتقنية .

(د) النسق اللغوي :

قلنا إن النسق اللغوي أهم الأنساق التي علينا أن نقف عندها لأن الإبداع الأدبي إنما هو أولا وأخيراً إبداع لغوي ولأن الإبداع النقدي الذي جعله موضوعه أنما هو إبداع لغة على لغة وفي كلا الإبداعين تحتل الصورة بوصفها العمود الفقري لهذا النسق في ميدان الشعر أو أهم مكوناته مركز البؤرة أو الصدارة إنشاء وتحليلا بحيث يبدو أنّ كل اقتراب من دراستها خارجاً عنه أو بعيداً منه قد ضل طريقه السديد .

هذه العلاقة الوشيجة بين الصورة واللغة تتيح لنا أن نزعم أنه كلما طرأ تغير على مفهومات اللغة وطبيعة أنظمتها أو نظامها في التعبير والتوصيل في عصرنا أو تيار أو حتى في جنس أدبي جر عقابيله على الصورة ذاتها وبدّل في سماتها وخصائصها ومهماتها وعلائقها ، فتيار الشعر الكلاسي كان له تصوره للغة وبالتالي تصوره للصورة وكذلك التيار الرومانسي والمذهب الرمزي والسريالي... إلخ ومن يتتبع قصائد الشعر المعاصر بالمعنى الزمني أو الفني أو بالدلالتين الحداثية وما قبل الحداثية يجد أنّ القصائد خضعت لمفهومين عامين للنظام اللغوي

يمكن أن نطلق على أولهما المفهوم القديم وعلى ثانيهما المفهوم الحديث وبين المفهومين درجات تأخذ من هنا ومن هناك . يدور المفهوم الأول والذي دارت في نطاقه مجمل حركات شعر ما قبل الحداثة الأولى حول الاحتفاء بالمفردات ومعاني الألفاظ المعجمية والوضوح المنطقي والاهتمام بالقواعد والعناية بالنحو وعلم المعاني وبنية الجملة الدالة والذهاب إلى أنّ مهمة اللغة الأساسية هي التوصيل وبالتالي فوظيفتها إدراكية تهدف إلى تأدية معنى معين . والصورة الشعرية وفق هذا المفهوم تقوم على أساس المقاربة أو المشابهة أو المجاورة محاكاة وتعبيراً ، وظل لها حتى في التيار الرومانسي الذي ثار على وظيفتها القديمة مثل هذه الوظيفة في الشرح والإضافة والتزيين .

أما المفهوم الثاني والذي دارت في نطاقه حركة الحداثة الأولى على استحياء ، ثم أو غلت فيه الحداثة الثانية ثم دفعته إلى أقصى حد تجارب الكتابة الجديدة مما هو خارج عن هذه الدراسة فيدور حول رفض القواعد النحوية وتأكيد نظام اللاتشكل وإهمال الارتباطات المفهومية والمنطقية بين المفردات وتدمير بنية الجملة من داخلها ، وإلغاء المتعين الإدراكي وبالتالي إلغاء نظرية تأدية المعنى الواحد من خلال التركيب والسعي وراء المضمر والمستتر ومعنى المعنى أو الدلالة على مستوى النص الكلي بحيث يتحول هذا النص المفتوح إلى سلسلة من الإمكانات والاحتمالات والتأويلات لا حدود لها ويكون من مهمة الصورة الشعرية وفق هذا النظام الخرق الدلالي والمنطقي ، حتى تنسجم مع إطارها المعرفي وأول وجه من وجوه هذا الانسجام هو السمة الاعتباطية لمكونات الصورة المناقضة تماماً للوعي العقلي والمعبرة تماماً عن الوعي الحدسي وعي الإنسان البدئي في رؤيته للعلاقات بين الأشياء وللعلاقات أيضاً بين الدوال والمدلولات .

وفي قراءتنا للعلاقة بين الصورة الشعرية المعاصرة ونسقها اللغوي نحاول أن ننطلق من مفهوم الانزياح الذي تحدث عنه جان كوهن [٤١] وعقب عليه تودوروف وأخذ بهذا التعقيب كمال أبوديب[٤٢] ونفرق بين هذا المفهوم ليس بين الاستعمال النثري والاستعمال الشعري للغة بوصف الاستعمال الأول هو درجة الصفر في الكتابة والاستعمال الثاني هو درجة الانزياح على أنواعه فيها وإنما بين الاستعمالين القديم والجديد المعاصر للغة في نطاق النص الشعري تحديداً ، فأجعل الاستعمال الأول هو درجة الصفر وأجعل الاستعمال الثاني هو درجة الانزياح على اختلاف أنواعه .

وبالرجوع إلى النماذج التي اخترناها والى سائر نماذج القصائد المعاصرة بطبيعة الحال نجد أن ثمة ثلاثة أنماط من الأنسقة أو الأنظمة اللغوية يرتبط بها أو يتناغم معها وجود ثلاث درجات أو أنواع من الانزياحات الصورية : النظام اللغوي المسطح ويقابله أو يوافقه الانزياح الصوري

البسيط أو القريب والنظام اللغوي المنكسر ويقابله أو ينسجم معه الانزياح الصوري أو الوسيط أو الممكن ،والنظام اللغوي الدائري ويقابله أو يتناغم معه الانزياح البعيد أو شبه المستحيل(وهناك انزياح أبعد أو مستحيل ولكنه قليل) ، وستتحدث باقتضاب عن هذه الأنظمة الثلاثة والأنواع .

يمثل النظام اللغوي الأول وطبيعة الانزياح الصوري فيه نص نزار : فشرفكم ياسيدي العزيز/ يصادر الرسائل الزرقاء/ يصادر الأحلام/ من خزائن النساء/ يمارس الحجْر على عواطف النساء/ يستعمل السكين/ والساطور/ كي يخاطب النساء/ ويذبح الربيع والأشواق/ والضفائر السوداء .

لغة النصّ مألوفة متداولة واضحة سهلة قريبة التناول تجري على سنن القواعد المعروفة في البنية والتركيب وجملها كلها معان محددة لا تحتمل التأويل ، تهدف إلى إبلاغ شيء أو إيصال شيء ، والصور الشعرية التي رافقتها ونسجت شبكتها مثلها في الشفافية والوضوح وتأدية المعنى ، فالرسائل الزرقاء والأحلام المتموضعة في الخزائن وذبح الربيع والأشواق والضفائر السوداء ...... كلها لا تبعد عن درجة الصفر إلا خطوة واحدة في الانزياح سرعان ما نخطوها بمجرد قراءتنا للنص مرة واحدة ووقوفنا عند سياق المفردات . ولاتحتمل هذه الصور أي خلاف بين المتلقين في تأ ويلها ، لأنها قريبة بينة مثل نظامها اللغوي الذي يحكمها . وفي تصوري أن قصائد نزار التي تجري هذا المجري ـ لغة وصوراً ـ تندرج في إطار الموروث أكثر من اندراجها في إطار المعاصرة أو الحداثة لذلك صلحت للإنشاد والمشافهة وعد صاحبها شاعراً جماهيرياً من الطراز الرفيع وليست الخصائص الثلاث الإنشاء والإبلاغ والتأثير ببعيدة عن تراثية اللغة وتراثية نصوصها الشعرية وهذه الحقيقة لا تغض من منزلة شعره بقدر ما تصف هذا الشعر .

النظام الثاني في لغته وانزياحه أكثر شيوعاً وانتشاراً في معظم القصائد المعاصرة ولا سيما في عقدي الخمسينات والستينات وما زال له مريدوه وشعراؤه وأغلب النماذج التي بين أيدينا تنتمي إلى هذا النظام وسنمثل له بالمقطع الآتي من مديح الظل العالي[٤٣] التي تعد مرحلة متطورة في فن الشاعر :

لا بحر إلا الغامض الكحلي فيك فتقمص الأشياء كي تتقمص الأشياء خطوتك الحراما واسحب ظلالك عن بلاط الحاكم العربي حتى لا يعلقها ـ وساماً . واكسر ظلالك كلها كيلا يمدوها بساطاً أو ظلاماً .

هذه أمم تمر وتطبخ الأزهار في دمنا / وتزداد انقساما / هذه أمم تفتش عن إجازتها من الجمل المزخرف / هذه الصحراء تكبر حولنا / صحراء من كل الجهات / صحراء تأتينا لتلتهم

القصيدة والحساما هل نختفي في ما يفسرنا ويشبهنا وهل هل نستطيع الموت في ميلادنا الكحلي أم ، نحتل مئذنة ونعلن في القبائل أنّ يثرب أجرت قرآنها ليهود / خيبر؟ ! الله أكبر

يؤسس نظام النص اللغوي على معنى المعنى وظل الدلالة أي على المستتر المضمر في باطنه ولن نفهمه أو ندركه في هذه الحالة بمجرد قراءتنا له لا بد من تفكيكه وإعادة إنتاجه والوقوف عند معجم الشاعر الخاص واستعماله للمفردات وعند شبكة العلاقات التي ينسجها السياق النصي ككل ، لايكفي أن نعرف مثلا أن كاف الخطاب تعني المقاتل الفلسطيني وأنّ الخطوة الحرام هي التدمير والتضحية وأنّ سحب الظلال أو كسرها أمران يتعلقان بالمقارمة والنضال . إن علينا أن نتيجاوز ذلك إلى الغامض الكحلي والميلاد الكحلي وطبخ الأزهار في الدماء والجمل المزخرف والتهام الصحراء اللغة والحسام...... وهذه كلها انزياحات هنا وهناك ، مرة على صعيد اللغة ومرة على صعيد الصورة وسنجد أنفسناً ونحن نسبرها ونتملاها نخطو خطوتين أو ثلاثاً بعيداً عن درجة الصفر وحتى إذا خطونا مثل ذلك لن نجرؤ على القول أننا حددنا بالدقة ما يريده النص فغاية ما يمكن أن ندعيه أننا أولنا النص في ضوء قراءتنا الاجتهادية له .

وهكذا يكون الغامض الكحلي إشارة إلى الدم الفلسطيني الممتزج بسواد الحجارة والجثث المحترقة ويفسر التركيب الثاني هذا المعنى إذ يجعل الولادة كحلية أيضاً وكأن الدم المراق هو الذي يهب الحياة للآخرين ويعلن قيامه الناس والحق وطبخ الأزهار في الدماء إشارة إلى الحياة الرافهة التي يعيشها بعض العرب على حساب الموت الفلسطيني المجاني والجمل المزخرف إشارة إلى تبدل رمزيته من معاني الأنفة والكبرياء والإباء والشمم في الماضي إلى معاني الأصباغ وحمل التحف والهدايا ، والبغايا في الوقت الراهن أما الصحراء فإنها تتسع بدلالتها السلبية كرمز للقحط والجدب والموت ، وتكبر وتتسع حتى تشمل القيم والإنسان تأتي على الجميع وتلتهم الجميع وتفرق الجميع لم يبق إلا البديل أن يعتلي الفدائي مئذنة الصحراء ويكبر قارئا باسم الثورة الماحقة آيات الخلق الجديدة .

وربما تكون ثمة قراءات و ،اجتهادات وتأويلات عديدة وهذه في حد ذاتها ميزة النص الذي يوصف بالجودة وبالشعرية والمهم في ذلك كله أن هذا النظام اللغوي في انزياحات دلالته وصوره لا يسلم لك قياده أو مفتاحه في يسر وسهولة فأنت تحتاج إلى غير قراءة وتحتاج إلى غير قراءة وتحتاج إلى قطع الخط المستقيم المباشر الذي يرسمه الكلام العادي والمعنى المعجمي للمفردات وتحتاج ثالثة أو رابعة إلى تعديل الإشارات والمفهومات المتعارفة المتداولة والمشتركة بين

الأفراد إلى خلق علائق مغايرة مع النص توازي العلائق المغايرة والارتباطات التي صارت تنشأ بين مفردات النص وألفاظه وتركيبه إنها اللغة الجديدة لغة الاكتشاف داخل اللغة القديمة لغة التسمية التي أخذ الشعر المعاصر على عاتقه القيام بها ، وقد فعل .

مع النظام اللغوي الثالث في انزياحه البعيد - دلالة وصورة - نجد أنفسنا إزاء تطوير في النوع وليس في الدرجة فحسب للنظام الثاني ، وهذا التطوير ليس سمة عامة لكل الشعراء المعاصرين ولا لجميع نصوص القصيدة الجديدة ، يمثله بعض الشعراء وعلى رأسهم اثنان : أدونيس في مرحلتي شعر ومواقف ، ومحمد عفيفي مطر ، نسوق للثاني هذا النص :

ركبتي مقصورة في طرف الأفق ووجهي ازدحمت فيه الكتابات البروق الورق الأخضر والماء .

(الحروف ، أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون)

الطيور انفجرت في قبة الريح كما تنفجر البئر

تذكرت ، هو الأفق الأريكة/

جسدي مقصورة أملك ملكاً لم يكن لي ليس للغير تذكرت ومن تحتي نهر الصورة الحية يجري

والينابيع تواشجن كما أقضي

نضع النص في إطاره من المكان والزمان والفن فهل ندرك المراد؟ المكان قرية الشاعر والزمان ليل القرية ، والرحلة رحلة حلم في نوم هو بالنسبة إلى أنا الشاعر يقظة ورؤيا ، وتنثال على المخيلة ذكريات ورؤى تساق كما تساق تفصيلات الحلم بالتداخل والتعاكس والتنقيل ، أوضح المقصود؟ أبلغ الظن لا ، فكيف تبدأ الجملة الدالة وكيف تنتهي؟ ما العلاقات التركيبية بين المفردات والصيغ وصور الذكريات؟ أين المكونات الظاهرة أو المضمرة القابلة للتشكيل؟ وكيف تتشكل وأنى لها أن تتشكل؟ ! إنها جميعاً هيولي يمكن أن تأخذ أكثر من شكل ، ويمكن أن تسير في غير اتجاه ، ويمكن أن تحمل العديد من المفاتيح والإشارات . وإذا اتفقنا مؤقتاً على رمزية الحروف والكتابات والطيور ، وفحوى الصور التجسيدية في قبة الريح والأفق الأريكة والجسد المقصورة ، فهل نستطيع أن نتفق أو حتى نقترب من تحويل الغياب إلى حضور متعين على المستويات الأربعة : مستوى الكلمة والجملة والسطر والنص بمجرد رجوعنا إلى معجم اللغة ومعجم الأساطير ومعجم الشاعر؟ ألا توجد ارتباطات وتداعيات وراء ذلك ، تعود إلى السياق والانزياحات متعددة الخطوات والدرجات بين الدالات والمدلولات ، هي التي تفرض تعددية

القراءة ، مثلما تفرض في النهاية تعددية الاحتمالات الناتجة عن هذه القراءة؟ لقد رأت إحدى الدراسات[٤٤] أن نصوص عفيفي مطر تحتاج إلى ألف قراءة وقراءة ، حتى ننقاد لها أو تنقاد لنا وتنفتح مكوناتها علينا ، ودون أن نصل إلى هذا العدد من القراءات أقول إن نصوصه مثل نصوص أدونيس تتسم باللبس ، وكل نص ملتبس تصوغه جملة من المكونات والتفصيلات ، بعضها يمكن تفسيره وبعضها الآخر يمكن تأويله ، وبعضها الثالث يقف عند حدود الحدس .

ولعل هذا اللبس وفي نطاقه النظام اللغوي الثالث وطبيعة انزياحاته الدلالية والتصويرية ، يشكلان معا أحد أسباب وتجليات ظاهرة الغموض في الشعر الحديث والمعاصر ، وقد شكا جملة من المتلقين ومن بينهم متخصصون من صعوبة قراءة هذين الشاعرين أدونيس ومطر واتهموهما بالغموض والإغماض[٤٥] ، ولا يكفي في مثل هذه الحالة أن نتهم القراء ، ونطلب إليهم أن يتمتعوا بثقافة شعرية خاصة وأن يرتفعوا إلى مستوى النص ، كما لايكفي أن نتهم الشعراء بأنهم يفعلون ذلك عن قصد مبيت حتى يوهموا الآخرين بعبقريتهم الفذة ، أو أنهم يتوجهون بها على الأقل إلى خاصة الخاصة - النخبة - وعلينا في الوضعين أن نقر بأن الصنعة الفنية المعقدة المعرفية وغير المعرفية سمة للقصيدة المعاصرة أولا ، كما نقر - وهذا وجه المفارقة - ثانياً بالتعارض بين هذه السمة وخصائص العصر الحاضر المتمثلة بالسرعة والمادية والسطحية .

حقا لقد كان النسق اللغوي على اختلاف أنظمته ، غنياً وعميقاً في إثراء دراسة الصورة ، وتحليل طبيعتها وتقنياتها وتبيان أبعادها ، ولم يكن كذلك إلا لارتباطه الوثيق بها ، أكثر من ارتباطها بغيره من الأنساق ، فالصورة ابنة السياق اللغوي أولاً وأخيراً ، ومع ذلك فإن بقية الأنساق التي وقفنا عندها ، سواء تلك التي تشكل المكونات الداخلية أو الخارجية للنص ، لم تقصر عن هذه الخدمة التي أسدتها لدراستها .

□ البناء العام والنواظم المشتركة □

توصف البنية بالثبات لأنها شبكة من العلاقات والارتباطات تقوم على الثبات ، بيد أن هذا الثبات ومن ورائه النظام أمر غير مستقر لا في الزمان ولا في المكان ، ولعلنا نذكر أن المفهوم ولد في أحضان الفلسفة الماركسية المؤمنة بالواقع المتحرك ، وإن انتشر بعد ذلك وطور في الفلسفة الغربية ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وما طرأ على الحياة من تغيرات وتبدلات وجدت صداها في علم اللسانيات الحديث ، الذي أكد أربعة أمور عدت مدخلاً للبنيوية الحديثة هي : أهمية العلاقات والنسق ومستوى الباطن والقوانين الناظمة .

في السنوات الأخيرة طور مفهوم البنية ليحمل معنى الحركة إلى جانب معنى الثبات ، فوجدنا من يتحدث عن البنية الثابتة والبنية المتحركة باعتبار أن كلا منهما يؤدي غرضاً ووظيفة يختلف عما يؤديه الآخر ، ومادام الحكم في ذلك يرجع إلى السياق - والسياق هيولي تخضع في تشكلها لمبدأ التجريب وليس فقط لمبدأ السببية - فلم لانتحدث عن علاقة متغيرة في البنية تقوم على الحركة مثلما تقوم على الثبات؟ لقد أدت مناقشة هذه القضايا مع طلابي - قسم الدراسات العليا في جامعة دمشق - على مستوى التنظير على الأقل - إلى ما أسميه بمفهوم التوازن المؤقت ، وهو مصطلح متداول في مجال الاستراتيجية السياسية ، أردت نقله إلى ميدان الدراسات اللغوية والنقدية ، لأصف به البنية الثابتة والمتحركة في آن ، يأتي الثبات في هذه البنية من المطلق العام ، وتأتي الحركة من النسبي الخاص ، ورأيت أن هذا المفهوم يفسر ويعلل القاعدة الأساسية التي تؤسس عليها تقينات القصيدة المعاصرة بما فيها تقنيات الصورة ، أعني قاعدة الغياب أو اللاتشكل .

من المعروف أن هذه القصيدة ثارت في جملة ماثارت على القواعد التي صاغت بنية القصيدة التقليدية ، وجعلتها صلبة ثابتة محصورة في قالب أو منوال - على حد تعبير ابن خلدون - وأهمها أربع : الغرض الشعري والوزن العروضي والصياغة اللغوية والتركيب الصوري ، وحين جاءت القصيدة الرومانسية ورفضت معظم هذه القواعد ، لم تقدم البديل بقدر ماقدمت صدعاً بارزاً وثنوية متعارضة بين النظرية الشعرية والنص الشعري(٤٦) .

مع القصيدة المعاصرة في حداثتيها الأولى والثانية ، قلبت تلك القواعد رأساً على عقب ، فحلت التجربة محل الغرض ووحدة الموسيقى متمثلة بالتفعيلة - صافية وممزوجة ومتشابكة ، ثم في الوحدة الصوتية بعد ذلك - محل الوزن ، والانزياحان الدلالي والصوري محل قاعدتي الصياغة والتركيب اللغويين ، وأدى هذا التغيير في القواعد إلى إحلال مفهوم النص الديناميكي اللامتشكل محل مفهوم النص المتشكل ، أي أن القصيدة جعلت من مبدأ الحركة أساساً لبنيتها ، بدلاً من الثبات ، أساس بنية القصيدة التقليدية ، وأضحت كل قصيدة بالتالي نموذج نفسها ، في اختيار نظامها الخاص ورحلة تشكلها الجمالي ، حتى رأى أحد النقاد أنه من المستحيل الحديث عن بنية القصيدة الحديثة(٤٧) .

وبرغم ذلك ، فقد جرت محاولات عدة لدراسة هذه البنية استعملت لها مرادفات ، مثل المعمار والهيكل قبل أن يستعمل مصطلح البنية ذاته(٤٨) ، وجميع هذه المحاولات تتحدث عن نواظم عامة ، إما لمفهوم التصميم أو للإيقاع أو للسيرورة الجمالية للتجربة الشعرية ، وسنحاول

من جانبنا أن نقدم دراسة لبنية الصوره في علاقتها العامة ، علاقات بعضها ببعض ، أو لما أسميته بالنواظم المشتركة التي تحكم هذه العلاقات والارتباطات .

لقد وجدت بعد لأي ، أنه يمكن التمييز بين ثلاثة ضروب من الأبنية هي : البناء التعارضي والبناء التوافقي والبناء التوالدي ، كما يمكن أن نلاحظ بناء رابعاً لايأخذ شكل النموذج العام هو البناء المونتاجي ، بناء القطع والوصل ، سنقف الآن عند هذه الأبنية نتملاها ونتبين طبيعة مكوناتها وارتباطاتها ، شرط أن تدرك أمرين ، أولهما : أن هذه الأبنية قد تتداخل في العديد من النصوص ، إلا أننا نعول في فرزها على المنحى الغالب ، وثانيهما أن هذه الأبنية لاترتبط بفلسفة عامة للشاعر بقدر ماترتبط بالطريقة التي تبنى بها القصائد وتصاغ ، أي أن الشاعر لايلتزم بهذه الطريقة أو تلك في كل قصائده ، وأن اختياره لها أو لسواها يعلله النص ذاته ولاتفسره نظرة عامة له .

أ - البناء التعارضي : يحكم هذا البناء مبدأ التعارض أو التناقض مابين بعدين لأبعاد التجربة الشعورية ، يعكسان توظيفين متقابلين لسيرورة التجربة الجمالية يتمثل أولهما بمستوى المفردات اللغوية ، ويتمثل ثانيهما بمستوى الصور الفنية ، ويتداخل المستويان في نهاية القصيدة ليؤلفا وحدة الرؤيا للأنا الشاعرة ، ويمكن أن نتخذ من أنشودة المطر نموذجاً لهذا البناء نسوق ترسيمته على الشكل الآتي :

أنشودة المطر
الموت الميلاد
الظلام الضياء
رعشة نشوة
تذيب تشرب
تنام تفيق
يلعن يغني
نجوع يعشب
دمعة ابتسامة
ويهطل المطر

إن قوة الإدراك في هذا البناء تعتمد على شوق التنافر أو تجاذب الاختلاف ، أكثر مما تعتمد على ترابط المتشابهات ، وإذا كانت المقولة الفيزيائية تؤكد أن القطبين المتعارضين يتجاذبان ، فإن

المقولة الشعرية - وهي مقولة تعاطفية وجدانية - تقرر أن قوة الشوق الذاتي في الصورة إلى مايناقضها ، تفوق قوة الشوق إلى مايماثلها ، ذلك أن صراع الأضداد ينشيء حالة من التوتر الدائم يشكل صلب البنية الدرامية لأي عمل فني ، وحين يسدل الستار في نهاية النص ، ويكون جدل المتناقضات قد حقق الرؤيا المنتظرة المتفاعلة الموت والولادة الجديدة يتلاشي التوتر ، وتهدأ النفس ، وتحقق القصيدة غايتها من التعبير والتأثير ، التطهير وعودة الحياة .

ب - البناء التوافقي ، يقوم هذا البناء على مبدأ الاقتران أو الترابط عن طريق التداعي بأنواعه الثلاثة المكاني والزماني والتشابهي . وقد يؤثر الشاعر هذا النوع أو ذاك لأسباب ، وهو أقدم أنواع الاقتران وأبسطها وأكثرها بساطة ، ويمكن أن نمثل له بقصيدة(قراءة) وفق الترسيمة الآتية :

١ - الأفق (الشمس / الريح / النجم / السماء ... ...) .

٢ - الحقل (العشب / الطير / النخيل/ المحراث/ الثيران/ الثعابين/ الدابة) .

( ) .

(شجر / وردة / ثمار / وحش / أرض/ حافر)

٣ - الماء (البحر / النهر / الطمي / الرغوة / الينبوع / النيل / الفرات . .)

٤ - المرأة (قميص / ركبة / خلاخيل / الفضة / الشيلان / الكحل)

( ) .

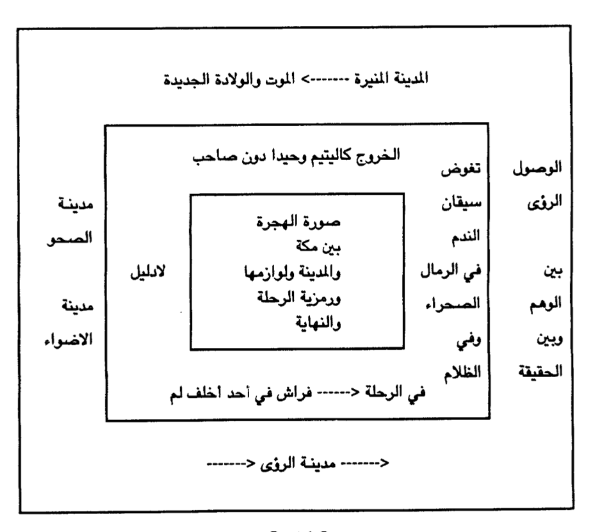
(جسد / وجه / ثياب / السراويل / الأنثى / خاصرة / الدم / جرح / الساق / الذهب)

٥ - الليل (النوم / الظلام / الاستراحة / أغفت / الحلم / غطت / خلعت / فراش / الصوف / الشراشف / الأغطية) .

تؤكد حقول التداعيات الخمسة ، أن نظام الترابط بين الصور كان يحكمه -على الأغلب - اقترانان : الاقتران بواسطة المكان والاقتران بواسطة الزمان ، في الأول - وهو الأكثر - كان يستدعي الحقل الواحد مايرتبط به أو يتصل من مفردات وصور ، يوظف بعضها في سبيل بعض ، ولاتقصد لذاتها ، الفضاء والحقل والنهر أمكنه تستمد عناصرها لتتشابك مع المكان الرابع (الأنثى) - الأريكة أو قبة السماء ، في لحظة شبقية عارمة تتداخل فيها معالم الكون . أما في الحقل الثاني وهو الأقل ، فيمكن أن نعده وقت الفعل أو زمان الرؤيا الممتد من بداية العتمة - إشراقة الحلم حتى الفجر نهاية الظلمة وبداية غروب الحلم الزمان واحد والأمكنة متعددة يضمها إطار ، والتنقيل في الزمان - جيئة وذهابا - وفي المكان - من هنا وهناك - وارد شأن الحلم ،

ولكن في حدود ماهو مرسوم ، والمرسوم لايعني التعاقب في الزمان ، ولا التجاوز في المكان فقد يعني التزامن ، وربما نسأل عن غياب الاقتران الثالث في التداعي ، وهو الاقتران عن طريق التشابه ، والتعليل واضح ، إن المشابهة إدراك عقلي ونزوع منطقي يتحقق بواسطة الوعي المباشر في حين يمكن أن يتم الربط بين الاقترانين الآخرين عن طريق المطابقة أو المغايرة أو المباعدة ، والأخيران هما السائدان في النص ، ومايجمعهما هو التداعي .

ج - البناء التوالدي : يقوم هذا البناء على وجود صورة كلية ، عنقودية ، أو أسطورية ، تنبثق عنها أو تصدر معظم صور النص . إن الصور الجزئية تتوالد من الصورة الكلية - الأم وتتخلق ، ومهما ابتعدت عنها أو تناثرت في فضاء النص ، أو باينتها في نمط التركيب ، فستظل ترتبط بها أو تعود إليها كما تعود الأشعة حيث مصدرها الأول ، وسنمثل لهذا البناء بقصيدة الخروج وفق الترسيمة الآتية :...



هذا الطراز من البناء أقل دوراناً في القصائد المعاصرة ، ولكنه أكثرها تواشجاً وتشابكاً لأنه ينطلق من صورة مركزية تجتذب إليها وتشد بقية الصورة ويحدد المطلع في مثل هذا النوع - عادة - اتجاه البنية وطبيعة تشكلها الفني وربما الأيديولوجي (الخروج من المدينة الموطن القديم . وأطراح أثقال العيش الأليم) ، ثم تروح الصور في رحلة الخروج تستمد من رموز الهجرة أبلغ معالمها (يتم المهاجر . والإنسان الذي يفديه ، والصاحب في الطريق والدليل ، وسراقة الذي ساخت قدماً مطيته في رمال الصحراء) ، حتى يصل إلى المدينة ، وتكون المفارقة بين مدينة منيرة ماضية زخرت بأضوائها ، ومدينة قادمة مرجوة في انتظار الولادة .

يتوقف الارتباط التوالدي بين الصور في قوته أو ضعفه على أمرين ، أولهما يعود إلى صنعة الشاعر ، وثانيهما يعود إلى خبرة المتلقي وقدرته على الربط والاستحضار ، وليس من الممكن أن نستعين بأحد الأمرين لتفسير الآخر وتعليله ، فما يثار لدى واحد منهما من ارتباطات قد لايجد صداه لدى الآخر ، والمهم في كلا الأمرين ليس الاتفاق أو الاختلاف بين الشاعر والمتلقي ، وإنما هو قدرة النص وفي حدوده على الإيماء بهذه الارتباطات .

ولقد قلنا إن ثمة بناء رابعاً من أبنية الصور في القصيدة المعاصرة يمكن ملاحظته ولايمكن تعميمه ، هو بناء المونتاج القائم على الوصل والقطع ، وتمثل قصيدة سفر الخروج لأمل دنقل طرازاً فذا من هذا النوع من الأبنية المتأثر بفن السينما ، والذي يقوم على توالي صور تقطعها صور أخرى ، مغايرة ومفاجئة لاتمت إلى دارتها بصلة . ولكن حشد هذه الوحدة هي القاسم المشترك الأعظم لكل الأبنية ، فيحسن أن ننهي بها بحثنا .

تحدث النقاد كثيراً عن الوحدة العضوية ، ورفض آخرون وجودها في القصيدة الغنائية ، سأستعمل بدلاً منها الوحدة الشعورية بشكل تداخلي أو ترادفي ، وأوازن في نطاقها بين بنية القصيدة وبنية الحلم ، بوصف البنيتين معاً تؤسسان وجودهما على الصورة الرامزة ، وبوصف التشابه بينهما (القصيدة والحلم) مما يحلو للمبدعين وللنقاد على السواء ، ما الذي يحدث في الحلم ، وكيف تتم صياغته ، وما الجامع بين أدواته التي يعبر بها عن نفسه؟

الحلم حشد غير متجانس من الرؤى والصور مفعمة بلعبة المتناقضات ، يكشف فيها الزمان والمكان على غير انتظام ولاتناسق مطرد ، تشكل في مجموعها بنية شعورية واحدة تركيبية تخضع في تآلفها لمنطق التخييل ، وتكشف في دلالتها عن طاقة نفسية غائرة في باطن اللاشعور ، تعرفنا عند ظهورها على السطح بأنفسنا أولاً وبالعالم من حولنا ثانياً ، كذلك

القصيدة المعاصرة تبدو حشداً متراكماً مفككاً غير متجانس ، من مجموعات الصور والرؤى تنتسب إلى غير مكان وإلى غير زمان ، لايوحدها منطق عقلي ، ولايجمعها ناظم ذهني ، إنها تمثل من هذه الناحية فوضى العالم وبعثرته وشتاته ، ولكن بعد قراءتها رويداً رويداً ، وبعد الإنصات إلى حركتها الداخلية ومحاولة الاستسلام لمنطقها الوجداني الخاص ، نكتشف غير ما أحسسنا به أول وهلة ، نكتشف أن عناصر التجانس والتنغم والتوحيد عناصر تنظيم الانفعالات الوجدانية - هي التي تؤسس لها هذه الحركة ، وبالتالي فهي التي تمسكها وتفسرها ، وحين نصل في قراءتنا إلى عدد لابأس به ، نكتشف أكثر من ذلك ، أن ثمة خيطاً شعورية تنسج لها بنيتهاالفريدة الواحدة والموحدة .

وهنا لن يكون السؤال : لماذا تبُعثرنا القصيدة أولاً ثم تجمعنا بعد ذلك؟ وهو سؤال مشروع . وإنما كيف تفعل ذلك وهو أمر يتعلق بالوسيلة أو بالوظيفة ، بالصورة وبالنبية - موضوع بحثنا؟ !

تفعل ذلك عن طريق الوحدة الشعورية ، تماماً كما يفعل الحلم ، وقد نخدع أو نصدم بعد القراءة الأولى ، أجل ، فكل ما في أدوات إنتاج القصيدة وعلاقاتها يشي بانتفاء هذه الوحدة...... المونتاج والكولاج ، وطرائق التقطيع والتوصيل ، المتقابلات والمتناقضات ، تنقيل الزمان والمكان ، تعدد الأصوات ، التعقيبات والمداخلات ، طيف الألوان وماهو خارج الألوان . . الخ وكل ذلك يعني تمزيقاً وتفكيكاً وبعثرة ، ثم فجأة وبعد اكتمال الحلم ، نحس بالوحدة الشعورية التي تنسق دوافعنا ، وتوحد إحساسنا مثلماً فعلت في النص .

وكل قراءة لأية قصيدة معا صرة ، لاتلاحظ أمرين أو تسعى للوصول إلى أمرين ، تعد قراءة سارحة إلى غير مصير ، أولهما ، أن هذه القصيدة ليست حاصل مجموع صورها ، وإنما هي شبكة العلاقات المتبادلة بين هذه العناصر ، والتي تخلق المناخ العام للنص ، كما تشكل الصورة الأخيرة له ، وعلينا أن نتملاها من خلال هذه النظرة الكلية ، وثانيهما أنها ليست مجرد زجاج يفصل بيننا وبين العالم ، يحجبنا عنه ولانرى منه إلا سطحه الداخلي ، إنها أكثر من ذلك : نافذة مفتوحة تشير إلى ماخلفه ، وتشف بزجاجها عما وراءه ، وفي الحالين معاً تكون القصيدة دالا ومد لولاً ، تحيل إلى نفسها في بنيتها المتماسكة ، وتحيل إلى غيرها في وظيفة هذه البنية .

□ خاتمـــة □

يمكن أن نكشف أهم نتائج هذا البحث في جملة نقاط :

١ - عنيت القصيدة العربية المعاصرة بالصورة بصفتها أحد مكونيها الرئيسين ، وثانيهما هو الإيقاع ، وعبرت بها عن تجارب أصحابها الشعورية ، رؤية وبناء .

٢ - يعدّ الإطار المعرفي للعصر الفلسفي والثقافي والاجتماعي والفني ، المهاد الذي تأسست عليه تقنيات القصيدة عامة وتقنيات الصورة خاصة ، ولايستطيع الناقد أو المتلقي أن يدرك هذه التقنيات ويقف عندها إلا بالرجوع إلى الإطار - المهاد .

٣ - طورت القصيدة المعاصرة أدوات بنائها في التصوير والتعبير من ناحية ، وقطعت صلتها بكل ماهو موروث من ناحية أخرى ، واعتمدت في كلا الناحيتين على الوافد الغربي وحاجة الواقع إلى التغيير ، ويمكن أن يلاحظ ذلك في الانتقال الذي تم من المحاكاة إلى الخلق ، وماتبعه من تجاوز لمهمات الصورة ووظائفها التقليدية في الشرح والتزيين والاستعمال .

٤ - أضحت الصورة في الشعر المعاصر وسيلة الخلق والكشف والرؤيا وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة المتشابكة المعقدة مابين الأنا - الآخر ، الداخل - الخارج ، واتسمت بما تتسم به أية علاقة من هذا القبيل بالتبئير الذي يجاول بين مكوناتها على مستوى السطح ، ويوجد بنيتهاأو يذيب على مستوى العمق - المحرق ، وعبرت أنماطها الجديدة عن هذا الواقع وخاصة صور المفارقة والتناص والمتجاوبة والمثنويات اللغوية .

٥ - تلاحمت الصورة بشكل أوضح وأقوى مع أنساقها الخارجية والداخلية ، ولاسيما النسقان الاجتماعي والنفسي من جانب ، والنسقان الإيقاعي واللغوي من جانب آخر ، وإذا كان الأولان مصدري الصورة الطبيعيين ، فإن الآخرين ينسجان لها شبكة علاقات السياق الفني ، وبالتالي يؤسسان معها سمة القصيدة الأهم - الشعرية .

٦ - إن الحديث عن بنية عامة ثابتة للصورة في القصيدة المعاصرة حديث إشكالي ، لأنه يعني التشكل النهائي ، في حين تسعى هذه القصيدة نحو اللاتشكل ، أو بكلمة أدق نحو التشكل المتحرك ، وقد وجدنا أننا نستطيع في نطاق المقولة الأخيرة ، أن نجد عدة نواظم للصوة يمكن أن تشكل لها أبنيتهاالمؤقتة ، وأهمها البناء التعارضي القائم على التجاذب ، والبناء التوافقي القائم على الإقتران والتداعي ، والبناء التوالدي القائم على وحدة الانبثاق ، وثمة بناء آخر تمكن ملاحظته أكثر مما يمكن تعميمه أو تقعيده ، وهو البناء «المونتاجي» القائم على القطع والوصل .

٧ - جميع هذه الأبنية - النماذج يصعب تحليلها بمصطلحات التناسب والتناسق والانسجام ، لذلك آثرنا وصفها بمصطلحات أخرى تمتد شرعيتها من وحدة التجربة الشعورية ، هدف كل نشاط فني يبعثر أولاً ويجمع ثانياً .

٨ - ومهما كان من وضع للصورة في القصيدة العربية المعاصرة وأهمية لها أو دور ، فستظل كما كانت منذ أن نطق أول إنسان كلمته - وسيلة التعبير عما يحسه ويعتمل في صدره من مشاعر وأحاسيس ، وستتغير نظم الشعر وقوانينه ونظرياته وأنماط قصائده ، ولكن تبقى الصورة - على اختلاف دلالاتها ومفهوماتها - أداته الرئيسة في الخلق والتصوير .

□ حواشي الدراسة □

١ - اطروحة لدرجة الدكتوراه قدمت إلى جامعة القاهرة ، ونوقشت عام١٩٦٨ ، ثم فصلت ونشرت في أربعة كتب هي ١ - الشعر بين الفنون الجميلة : طبعتان - القاهرة ١٩٦٨ ودمشق ١٩٨٤ ، ٢ - الشعر العربي الحديث ، طبعتان : دمشق ١٩٨٢ ،١٩٨٦ ، ٣ - مقدمة لدراسة الصورة الفنية دمشق ١٩٨٣ ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث : دمشق١٩٨٤ .

٢ - ذكرنا معظم هذه الدراسات الجامعية ، وغير الجامعية بما فيها المقالات ،والمترجمات في مسرد المراجع الذي حاولنا أن يكون أوفى كشاف يضم كل ما كتب بالعربية حول هذه المادة .

٣ - تحاول الدراسات اللغوية أو أصحابها على الأقل ، أن يوحوا بأن الدور الذي كان للصورة في تحليل النص الشعري ، قد توارى أو صار هامشياً ، بعد التطور الكبير الذي طرأ على مناهجهم انظر في هذا الإيحاء : الولي محمد - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - الدار البيضاء ١٩٩٠ ، وفوانسوا مورو البلاغة ت الولي محمد المغرب١٩٨٩ .

٤ - الدارسون القدماء والمحدثون الغربيون والعرب يختلون اختلافاً كبيراً حول ما تشمله مفردة صورة أولا ، وحول إدخال التمثيل الحسي أو المادي للأفكار في مجال الصورة ثانياً ،وهل تقوم على المشابهة أو المجاورة أو التضاد أنظر في ذلك ١ - جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث - مصر ١٩٧٤ - الولي محمد مرجع سبق ذكره .

Richards, t.a. The philo, of rhetoric ,"n.y"1965

ولدور الانزياح أو فجوة التوتر في تشكيل الصورة أنظر عن الأول جان كوهن - بنية اللغة الشعرية ت . الولي محمد الدار البيضاء ١٩٨٦ ، وعن الثاني كمال أبوديب - في الشعرية ، بيروت١٩٨٧ .

٥ - انظر في تداخل هذه المصطلحات - وتعارض مفهوماتها - وعدم الدقة في استعمالها عناوين الكتب الآتية دون وثيق : عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر ، مفيد قميحة - الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، نازك الملائكة - قضايا الشعر ، كمال خير بك - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، وفيق خنسة - دراسات في الشعر العربي المعاصر ، إحسان عباس - اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، مجموعة ، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر وغيرها .

٦ - انظر عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر - فصل تشكيل الصورة - بيروت ١٩٨١ .

٧ - انظر الولي محمد - الصورة الشعرية ، مرجع سبق ذكره .

٨ - في علاقة الايقاع بالصورة - انظر محيي الدين لاذقاني - الصورة في شعر نزار... أطروحة دكتوراة وأشرف في جامعة اللاذقية على اطروحة للدكتوراة عنوانها إيقاع البيان في شعر العصر العباسي الأول .

٩ - يرى محمد الولي في كتابه المشار اليه أن الاشارة إلى دور الانفعال في بناء الصورة جزء من ميتافيزيقية تنحرف إليه الدراسة أنظر في الدور الذي يلعبه الانفعال أو الإحساس في تشكيل الصورة . لويس الصورة الشعرية ص٢٠ ،٢٣ ،٢٦ ،١٩٦٢ وعزالدين اسماعيل ، مرجع سبق ذكره .

١٠ - انظر للدارس - في المنهج التكاملي -مقالة - الأسبوع الأدبي - دمشق ع٣٢٨ عام١٩٩٢ .

١١ - انظر تطور مثل هذه المواقف في دراسات كمال أبوديب ويمنى العيد حين نقارن لدى الأول بين جدلية الخفاء والتجلي وفي الشعرية وانتقاله من النص المغلق إلى النص المفتوح ، وكذلك دراسة الحداثة ـ السلطة النص ص٤٩/ فصول م٤ع٣سنة ١٩٨٤ نقارن لدى الثانية بين في معرفة النص وتقنيات السرد الروائي وانتقالها من النص المفتوح إلى الآخر المغلق .

١٢ - انظر للكاتب «القارىء والنص» ـ المعرفة ع٢٩٤ عام ١٩٨٦

١٤ - Fogle, R.H., "The imagery of keats and shelly", Bloom?

١٥ - انظر للكاتب أزمة الافكار في الوطن العربي محاضرة ألقيت في غير مكان في القطر السوري ، وتنشر لاحقاً في كتابنا «دعوة إلى الحوار» .

١٦ - انظر للكاتب (تطور مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر العربي السوري الحديث ـ الموقف الأدبي ع١٨٣ ، عام١٩٨٦ ، ـ تنشر لاحقاً في أوهاج الحداثة .

١٧ - انظر في هذه الاسس كتابنا : الشعر العربي الحديث ـ دراسة نظرية في تأصيل تيارته الفنية ـ مرجع سبق ذكره .

١٨ - انظر للدراس : «الشعر العربي الحديث» والتراث بين الهرب والاستدعاء ـ المعرفة ع٣١٣ عام١٩٨٩ .

١٩ - انظر في هذه النقطة ـ كمال أبوديب ـ الحداثة ـ السلطة ـ مرجع سبق ذكره .

٢٠ - ديوان أنشودة المطر ـ بيروت ١٩٦٠ .

٢١ - ديوان صلاح عبدالصبور بيروت ١٩٨٣ .

٢٢ - ديوان خليل حاوي ـ بيروت ١٩٨٥ .

٢٣ - الأعمال الشعرية ـ أدونيس ـ بيروت ١٩٨٥ .

٢٤ - الأعمال الشعرية ـ نزار قباني ـ بيروت ١٩٨٣ .

٢٥ - ديوان محمود درويش ـ بيروت ١٩٨٣ .

٢٦ - الأعمال الشعرية الكاملة ـ بيروت ١٩٨٦ ـ أمل دنقل .

٢٧ - ديوان : أنت واحدها وهي أعضاؤك ـ بغداد ١٩٨٦ .

٢٨ - ديوان غبار الشتاء بيروت ١٩٧٩ .

٢٩ - ديوان عبدالوهاب البياتي ـ بيروت ـ ١٩٧٩ .

٣٠ - ديوان درويش ـ مصدر سبق ذكره .

٣١ - ديوان صلاح عبدالصبور ـ مصدر سبق ذكره .

٣٢ - انظر في هذا الرأي سلمى الخضراء الجيوسي ندوة الحداثة في الشعر المعاصر فصول ـ ع١ م٣ عام١٩٨٢ .

٣٣ - أنظر في تفصيل ذلك ـ جابر عصفور ـ معنى الحداثة ـ فصول ع٤م٤ ، عام١٩٨٤ .

٣٤ - ديوان صلاح عبدالصبور ـ قصيدة أقول لكم ـ مصدر سبق ذكره .

٣٥ - ديوان نزار ـ الرسم بالكلمات ـ مصدر سبق ذكره

٣٦ - انظر فصل الصورة والأشكال البلاغية ـ من كتابنا ـ مرجع سبق ذكره .

٣٨ - انظر وقفتنا عند الأنماط الثلاثة الأولى في كتابنا - تطور الصورة الفنية - في الشعر العربي الحديث - مرجع سبق ذكره .

٣٩ - انظر مقالتنا - الشعر العربي والتراث - مرجع سبق ذكره .

٤٠ - انظر في هذا المقبوس : إحساس عباس - بدر شاكر السياب ص٢٠٩ - بيروت ١٩٦٩ .

٤١ - انظر جان كوهين - مرجع سبقذكره .

٤٢ - انظر كمال أبوديب : في لاشعرية - مرجع سبق ذكره - انظر له «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» - فصول ع٣ - ٤م٨ عام , ١٩٨٩

٤٣ - محمود درويش - مديح الظل العالي - طبعة ٢ - بيروت ١٩٨٤ .

٤٤ - انظر فريال غزول - غموض المعنى وفيض الدلالة في فصول ع٣ م٤ عام١٩٨٤ .

٤٥ - انظر في ذلك ١ - شاكر عبدالحميد : الحلم والكيمياء والكتابة - فصول ع١ - ٢ ، ١٩٨٧ -٢ على زايد عن بناء القصيدة العربية ، الكويت ١٩٨١ ، ٣ - خالد سليمان - ظاهرة الغموض في الشعر الحر- فصول ع ١-٢ عام١٩٨٧ .

٤٧ - انظر الفصل الرابع من الباب الثاني الصورة الرومانسية بين النظرية والتطبيق من كتابنا تطور الصورة الفنية - مرجع سبق ذكره .

٤٨ - انظر في هذا المحاولات : ١ - نازك - قضايا الشعر المعاصر ، ٢ - عزالدين اسماعيل -الشعر العربي المعاصر ، ٣ - نصرت عبدالرحمن - الصورة في الشعر الجاهلي - عمان ١٩٨٦ .
ولا بأس أن نشير هناإلى محاولات جادة جرت لتأسيس نواظم مشتركة للإيقاع في القصيدة المعاصرة منها محاولة يوسف جابر لضبط إيقاع قصيدة النثر - انظر كتابه قضايا الإبداع في قصيدة النثر .- دمشق ١٩٩١ .

٤٩ - انظر هذه القصيدة في ديوان أمل دنقل - مصدر سبق ذكره .

□ ثبت بمصطلحات البحث □

١ -	اعتباط	*ARBITRAY*
٢ -	انزياح	*ECART*
٣ -	بناء	*CONSTRUCION*
٤ --	بنية	*STRUCTURE*
٥ -	تبئير	*FOCALISITION*
٦ -	تزامن	*SYNCHRONIC*
٧ -	تعبير	*EXPRESSION*
٨ -	تفكيك	*DECONSTRUCTION*
٩ -	تكثيف	*CONDENSATION*
١٠ -	توالد	*GENRATIVE*
١١ -	توتر	*TENSION*
١٢ -	تناص	*INTERTEXTUALIY*
١٣ -	حداثة	*MODERNITY*
١٤ -	حديث	*MODERN*
١٥ -	حدس	*INTUITION*
١٦ -	خطاب	*DISCOURS*
١٧ -	خلق/ نظرية	*CREATION*
١٨ -	دال	*SIGNIFICANT*
١٩ -	دلالة	*SIGNIFICANTION*
٢٠ -	مدلول	*SIGNIFIE*
٢١ -	رؤية / رؤيا	*VISION*
٢٢ -	سياق	*COTXT*
٢٣ -	شعرية	*petique*
٢٤ -	لبس / غموض	*ABIGUITY*
٢٥ -	محاكاة/ نظرية	*IITATION*

٢٦ - معادل موضوعي *OBJECTIVE CORRELATIVE*

٢٧ - معاصر *CONTEMPORARY*

٢٨ - معاصرة/ حداثية/ مودرنيزم *ODERNISM*

٢٩ - نص *TEXT*

أما بالنسبة إلى سائر مصطلحات الصورة فقد خصصنا لها معجماً ضم سبعين مصطلحاً أنظر كتابنا لدراسة الصور الفنية مما لا حاجة إلى إعادته .

□ مراجع عامة عن الصورة - مؤلفات بالعربية □

١ - أحمد بسام ساعي - الصورة بين البلاغة والنقد - ط ١ - دمشق١٩٨٤ .

٢ - أحمد علي دهمان - الصورة البلاغية عند الجرجاني ط ١ - دمشق ١٩٨٦ .

٣ - جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي - مصر ١٩٧٤ .

٤ - حسن عباس صبحي - الصورة في الشعرالسوداني - مصر ١٩٨٢

٥ - ساسين عساف - الصورة الشعرية : وجهات نظر غربية وعربية - بيروت ١٩٨٥ .

٦ - ساسين عساف - الصورة الشعرية وجهات ونماذجها في إبداع أبي نواس ط ١ - بيروت ١٩٨٢ .

٧ - صبحي البستاني - الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - ط ١ - لبنان ١٩٨٢ .

٨ - عبدالفتاح صالح نافع - الصورة في شعر بشار بن برد - عمان ١٩٨٣ .

٩ - عبدالقادر الرباعي - الصورة الفنية في النقد الشعري ط ١ - القاهرة ١٩٨٤ .

١٠ - على أبو زيد - الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي مصر ١٩٨٨ .

١١ - علي البطل - الصورة في الشعر العربي - ط٣ - بيروت ١٩٨٣ .

١٢ - علي مصطفى صبح - الصورة الأدبية : تاريخ ونقد - الطائف ١٤٠١ هـ .

١٣ - محمد بركات حمدي - الصورة البلاغية عند السبكي - الجامعة الأردنية - عمان .

١٤ - محمد حسن عبدالله - الصورةوالبناء الشعري - مصر ١٩٨١ .

١٥ - محمد علي هدية - الصورة في شعر الديوانيين - مصر ١٩٨٤

١٦ - مصطفى ناصف - الصورة الأدبية - ط١٣بيروت ١٩٨٣ .

١٧ - نصرت عبدالرحمن - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي - عمان ١٩٨٦ .

١٨ - الولي محمد - الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي - الدار البيضاء١٩٩٠ .

□ اطروحات جامعية □

١ - أحمد عبدالقادر رباعي - الصورة الفنية عند أبي تمام - دكتوراه - القاهرة ١٩٨٤ .

٢ - جابر عصفور - الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر - ماجستير - القاهرة ١٩٦٩ .

٣ - جهاد رضا - التصوير الفني في شعر العميان - دكتوراه - حلب ١٩٩٢ .

٤ - سمير علي سمير الدليمي - الصورة في الشعر العربي العراقي الحديث - دكتوراه - القاهرة ١٩٧٧ .

٥ - عبدالله عساف - أساليب التصوير الفني لدى شعراء الحداثة - ماجستير - حلب ١٩٨٦ .

٦ - عبدالله عساف - الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث - دكتوراه - حلب ١٩٨٩ .

٧ - علي عبدالله صلاح - الصورة الفنية في شعر لبيد بن ربيعة - دكتوراه - القاهرة .

٨ - لطيفة ابراهيم برهم - الصورة في شعر أدونيس - ١٩٨٩ .

٩ - محمد حمامي - الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة

١٠ - مصطفى الغمري - الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي - ماجستير - الجزائر .

١١ - محيي الدين لاذقاني - الصورة الفنية في شعر نزار قباني - دكتوراه - الاسكندرية ١٩٨٨ .

١٢ - هدى صحناوي - الإبداع الاستعاري في الشعر السوري الحديث - ماجستير - دمشق ١٩٨٧ .

١٣ - هدى صحناوي - اللون ودلالته في الشعر السوري المعاصر - دكتوراه - دمشق ١٩٩٢ .

□ المراجع المترجمة □

١ - دي - سي - لويس - الصورة الشعرية - ترجمة أحمد نصيف الجنابي العراق ١٩٨٢ .

٢ - فرانسوا مورو - البلاغة - المدخل لدراسة الصورة البيانية - ترجمة الولي محمد - الدار البيضاء ١٩٨٩ .

٣ - ميخائيل أوفسيانيكون ، - ميخائيل خرابشنكو - جماليات الصورة الفنية - ترجمة رضا الظاهر - عدن ١٩٨٤ .

□ الدوريــــات □

١ - إيليا حاوي - الصورة بين الشعر القديم والمعاصر - الآداب - بيروت - عدد شباط ١٩٦٠ .

٢ - رجاء عيد - الصورة الشعرية - الثقافة - مصر - تموز ١٩٧٥ .

٣ - ر .ا .فوكنر - الصورة الشعرية - ترجمة ماهر البطوطي - الآداب - بيروت؟؟ .

٤ - عبدالسلام المساوي - الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة - المعرفة - دمشق عدد ٣٤٤ - ١٩٩٢ .

٥ - عبدالقادر الرباعي - الصورة في النقد الأوروبي - المعرفة - سورية ، عدد ٢٠٤ شباط ١٩٧٩ .

٦ - نومان فريدمان - الصورة الفنية - ترجمة جابر عصفور - الأديب المعاصر - القاهرة عدد١٦ - ١٩٧٦ .

□ المراجـــع الاجنبيـــة □

1 - Allen D.c Image A Meaning Ion 1960.

2 - e.a Sak,simagination Lincoln 1963

3 - Brooks,cmeetaphor & the Teradiation see Modern Arstrong and the TradionN,Y 1964

4 - Fogle R.H The Imagaer of Keate & Shelley Bloom

5 - Krmonde,F., Romantic,Imagae Ion1961

6 - Spurgeon C., "Shake's Imagerg and What it tells US", Cam. U. Press 1965.

□ دكتور الباز - رئيس الجلسة □

شكراً جزيلا مرتين ، للأستاذ الدكتور نعيم اليافي ، مرة على هذا العرض الممتاز لبحثه ، ومرة أخرى لأنه كان أكثر كرماً مني ، فالتزم بالوقت التزاما تاماً ،

وأشكر الأستاذة الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي ، على تفضلها بإلقاء تعقيبها ، وأرجو أن أشكرها بعد التعقيب مرتين .

□ تعقيب الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي □*

أود أن أشيد بالجهود الرائعة التي بذلها ويبذلها الدكتور نعيم اليافي في شرح تقنيات الشعر . إنّ في هذه الدراسة أو في دراساته وكتبه الأخرى . ولعل دراسة الصورة هي أشد الدراسات التقنية تعقيدا وصعوبة وانزلاقا من اليد ، إلاّ أن تحليلها وشرحها أصبحا أمراً ملزماً اليوم ، وذلك أولا : لتغلب عنصر الصورة والتصوير على الشعر الحديث ، ثانيا : لأنها رغم هذا تظل أكثر عناصر الشعر استغلاقا على الشعراء وقارئيهم ، وثالثا : لأن الشعر المعاصر عانى أشد فتراته تأزما ، وهي فترة السبعينات ، بسبب محاولات التجريب العنيف التي جرت على هذا العنصر ، أي عنصر الصورة ، بأسلوب عشوائي أحيانا ، كانت له نتائج متضاربة على الشعر الحديث...... أهنئه وأرجو له استمرار النشاط في هذه الخدمة الحيوية .

إن البحث في موضوع جوهري كالصورة ، يستدعى مقاربات كثيرة مختلفة ، حسب أسلوب الباحث نفسه في تناول الموضوع ، أو حاجة الموضوع نفسه إلى أن يُبحث في هذه الطريقة أو تلك . ولذا فان اختلاف باحثين اثنين في أسلوب تناول موضوع واسع لايدلّ على تناقض في الآراء ، إنني سوف أعلق أولا على بعض النقاط التي وردت في بحث الدكتور اليافي ، ثم أشير إلى بعض الأمور المهمة التي تتعلق بالصورة ، والتي لم يعرّج عليها الدكتور اليافي .

١ - يبحث الدكتور في مطلع دراسته أولا كلمة « العربية » التي وردت في عنوان البحث ، فيقول إنه يستبعد من القصيدة العربية « القصيدة العالمية » . لم أفهم ما يعنيه بهذا ، فهل يعني به القصيدة المكتوبة بالعربية التي تتحدث عن إشكالات العالم ؟ ولما لم أتمكن من فهم ما

* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

يعنيه ، فإني أرجو منه أن يفسّره لي . ثم إنه يستبعد من ذلك القصيدة المترجمة ، وهذا مفروغ منه . أما استبعاده الثالث : فللقصيدة التي لا تعبر عن الأحاسيس العربية ، ولا قضايا الأمه ولا هموم الجماهير ولا تطلعات الأفراد . لقد حرتُ أمام هذا ، ذلك لأن كل تعبير يصدر عن شاعر عربي يظل شهادة إيجابية أو سلبية على هذا العصر - ولو عبرّ شاعر عربي عن «ماضٍ انقضى» ظل أحد أبناء هذا العصر العربي المليء بالتناقضات ، وأما التعبير عن «واقع مستورد» فيظل كذلك ، شهادة على عقلية وموقف ورؤيا حملها أحد أبناء هذا العصر . ولو قام شاعر منا بوصف العالم العربي بأنه «صحر نايا» واستدعى منقذا من وراء البحر لظل ابن هذا العصر وممثلا لأحد مناحية العجيبة . إن عصرنا العربي مليء بالبثور والنتوءات في جميع مرافقه : في الحياة الاجتماعية والحياة السياسية والعلاقات الإنسانية الفردية والعامة - فلماذا لا تعتبر الشعر الذي يصدر عنه عربيا ما دمنا لم نشطب من نطاق ما هو عربي كل أولئك المارقين والعملاء ؟

٢- اما استعماله كلمة «المعاصرة» لتنتظم المعنيين الزماني والفني ، فهو إشكال اضطر إليه الباحث بسبب تنوع التجارب الشعرية التي يبحثها ، إلا أننا لا نستطيع بالفعل أن نعتبر تعبير «الشعر المعاصر» دالا على القصائد التي «نحت نحوا خاصا في الرؤية والتشكل» . ولا نستطيع أن نطرد من تحت ظلال الشعر المعاصر أولئك الشعراء التقليديين الذين يكتبون اليوم . والحق أني أتمنى لو حاولنا في هذه الندوة الاتفاق على هذه المصطلحات : المعاصر ، الحديث ، الحداثي . إن المصطلح الوحيد الذي اتُّفق عليه حتى الآن هو مصطلح «الشعراء الرواد» . أما «الحديث» فهي الكلمة التي تحمل معنيين : الأول زمني فينسحب على الأدب منذ عصر النهضة ، والثاني فني ، أطلق على الشعر التجريبي في الخمسينات واستعمل بهذا المعني تاريخيا . أما الحداثي فهي كلمة دقيقة يحسن بنا محاولة الاتفاق على مصطلحها هنا ، لأنها أُطلقت أيضا على محاولات لا علاقة كبيرة لها بالحداثة الشعرية ، وهي جديدة على الشعر العربي لم يتداولها النقد قبل السبعينات ، وانخرط تحتها الكثير من الأنماط الشعرية .

٣ - نجيء بعد ذلك إلى طريقة البحث . يستثني الدكتور اليافي البحث في الطريقة التكوينية في الصورة الحديثة وعلاقة ركنيها الواحد بالآخر ، ويختار الطريقة الدلالية التي تنظر إلى الصورة كمركب نهائي... ولا يعنيها في شيء أمور مثل العلاقة بين طرفي التركيب المهم عنده هو «الدور الذي تقوم به في النص» .

إن لكل باحث أن يختار طريقته ، إلا أنه في مجال البحث في الصورة في الشعر العربي المعاصر ، يصبح بحث الطريقة التكوينية في الصورة ركنا جوهريا في الدراسة ، لأن إحدى

الطرق التكوينية لعبت دورا كبيرا جدا في مسار الشعر العربي الحديث ، بحيث لا نستطيع أن نتغاضى عنه في بحث مهم كهذا ، فهو أخطر ما حصل للصورة منذ أبي تمام ، ويشكل الركن الأول من أركان التغير الجذري الذي حصل للشعر العربي في الزمن المعاصر ، ولثقافة الشاعر العربي ، لمحاولته السيطرة على أدواته ، لجرأته على التجريب الراديكالي ، وعلى الانطلاق في عالم الاختراع العجيب ، لمغامرته خارج كل قانون شعري يعرفه ، وخارج المعرفة الشعرية التي ورثها ، لتفرده الشجاع .

ثم إننا في بحثنا في مجال الصورة ، لا نستطيع إلا أن نفرد جزءا من البحث للصورة الشعرية عند أدونيس ، ليس كواحد من جماعة غير متماثلة ، بل كمؤسس جوهري لثورة الصورة في الشعر العربي الحديث . لقد غير هذا الشاعر وجه الشعر العربي كله بمغامرته الصورية ، فحتى لغته المتفجرةُ حيويةً لم تؤثر كثيراً في سواه بحيث حتّمت تقليدَها . ، ومع أن الشكل عنده مهم وديناميّ وخاص به ، إلا أني لا أرى أن ما أحدثه في الشكل كان له ذلك التأثير الكبير الذي كان لمغامرته الصورية .

وإن أهم دعائم المغامرية الصورية عند أدونيس هو ما حدث للطريقة التكوينية في صوره ، فقد خضعت العلاقة بين طرفي الصورة أو حديها لتغيير جذري بسبب التباعد والغربة بين الوصف وموصوفه ، لقد جند لهذه الغاية مئات التعابير التي لم تكن مألوفة من قبل : فالشجر بحيرة للجرح ، والمدينة لها سرير نهدُه ، والإبريق أصبح مرثية أو زهرة ، والميتون أفاقوا من العشب كي يبعثوا في التراب ، نملة أو كتاب . فكأنه يريد أن يغير العالم عن طريق عنف تأثيره ، كان قد تشرب الحداثة في الصورة «لم يكن حداثياً في كل شيء» بسهولة لم تتسرب إلى لغته التي ظلت في جذورها كلاسيكية ، على مغامرتها الواسعة ، ولعلها أبعد لغات الشعر الحديث عن اللغة الحديثة .

أما في الصورة فقد تأثر برامبو والسرياليين وسان جان بيرسي ، واستطاع أن يدمج هذه التجربة الجمالية المعقدة ، بالتجربة النفسية المعقدة التي يعانيها عربي مثقف شديد الحساسية في عصرنا هذا . ونتج عن هذا الدمج صور مجسمة بصرية سمعية حركية ذات طرافة كبيرة ، لقد أخذ عن السرياليين حبهم للمغامرة ، واهتمامهم بالأحلام ، واحتجاجهم الدائم ، ورفضهم للتقاليد في الفن والحياة ، وشوقهم إلى اكتشاف عالم جديد ، ورغبتهم في أن يوحّدوا العالم الخارجي والداخلي ، كما تشرب وجدانية الصوفيين ، ولو أنه لم يستطع أن يتمثل نبرة الحنين والشوق المتوهج الذين تميز بهما شعر الصوفيين وذلك لتغلب العنصر العقلي في شعره .

إن الحكم على إنتاج شاعر ما ، يجب أن يتبع ما نعرفه من تأثير هذا الشاعر في عصره . ومعرفتنا بالدور الذي لعبته المغامرة الصورية عند أدونيس ، تقودنا إلى فهم ما حصل للشعر منذ السبعينات ، لأنها هي الفترة التي دخل الشعر فيها في أزمة عنيفة بسبب المغامرة الصورية بالذات ، عندما انخرط عشرات الشعراء في مهمة التجريب البعيد في الصورة ، وشغفوا بهذه المغامرة وافتتُنوا باختراع مئات الصور التي باعدت بين طرفي التشبيه مباعدة كانت أحيانا متهافتة ، ذلك لأن بعض الشعراء لم يفطنوا إلى أن خلو هذا النوع من الصور من المنطق الخارجي ، أي من الوضوح المباشر ، لا يعني أن تكون هذه الصور خالية من المنطق الداخلي «ما يسميه الدكتور اليافي بالمنطق الوجداني» فهو الذي يجعل القارئ الحساس يتمثلها شعريا ، ولو لم يستطع أن يتمثلها ذهنيا .

لا أريد أن أخوض هنا في قضية الحداثة كحركة واسعة ، إلا أن تأكيدَ الكتابات عن الحداثة في مطلع السبعينات على الإبداع والتفرد ورفض التقاليد والأعراف الشعرية ، ساعدت الشعراء الشبان في السبعينات على أن يستجمعوا ثقتهم بقدراتهم وإمكاناتهم ، وقوّت نفوسهم وأمدتها بالشجاعة على التجريب بشكل لم يسبق له مثيل .

كانت الغرابة الإبداعية عند أدونيس وتعقيده الفني وربط كل هذا بفكرة الحداثة ، هي التي شكلت جاذبية لا تقاوم لجيل السبعينات . وأظن أن ما ساعد على هذا كانت لغة أدونيس نفسها - ذلك النبض الكلاسيكي الفحل ، وتلك البلاغة الرفيعة المستوى ، وقد برهن انسياقهم وراء تجربة هذا الشاعر وعزوفهم في الوقت نفسه عن تجربة عبدالصبور الحداثية ، على أن العربي كان لم يزل مأخوذا بالبلاغة وشدة الأسر ، يُجِنُّ حنينا إلى النبض الكلاسيكي في الشعر .

المهم هو أن شعراء السبعينات انكبوا على التجريب ، وراحوا يغيّرون بعنف التركيب اللغوي في القصيدة ، ويضيفون قاموساً جديداً كدوا في اختراعه ، إلا أن العنصر الذي أعطاهم أكبر حافز على التجريب كان عنصر الصورة ، كانت أدوات الشعر في السبعينات قد مرنت مرونة كبيرة لشدة ما جرى عليها من تجريب المدارس الشعرية المختلفة قبلها ، ولذا فقد كانت تلك الأدوات قادرة على تقبل تجارب الشعراء الممعنة في الصورة دون صعوبة كبيرة ، وقد وجد الشعراء أنفسهم مندفعين كمن مسهم السحر ، في تلك المغامرة الصورية ، يفتتّون في اختراع عشرات الصور التي تباعد بين طرفي الصورة ، فيكدسونها في الشعر تكديساً مفزعاً أحياناً وهم يستهدفون الغرابة والجدة والتعقيد ، إلا أن صورهم لم تكن دائماً ناجحة .

زاد في تعقيد الوضع الشعري ما حدث من قيام المقاومة الفلسطينية بعد النكسة . . واندفع

الشعراء في نفس هذه الفترة التجريبية الراديكالية في التقنيات ، اندفعوا يساندون الحركة السياسية ، فحدث أن تزاوج النقيضان ذلك الزواج غير الطبيعي . إذ كيف يجمع في فترة واحدة بين انشداد الشعراء إلى التجريب الجمالي واندفاعهم إلى مخاطبة التأزم السياسي والعمل البطولي؟ وكيف تمثل الشعر كل هذا التناقض؟ وهكذا فقد وجدنا عندنا دفعة واحدة تجربة جمالية غاية في التطرف ، والتزاماً لامحيد عنه بموضوع البطولة والمقاومة والشجاعة والصمود ، وهي مواضيع تحتاج إلى الخطاب الصريح والقول المباشر . لقد عرف الشعر نتيجة هذا ، كل ذلك الشد والجذب والإرهاق الذي أصبحت فترة السبعينات تشكو منه ، فحتى لو كانت التجارب الغفيرة في الصورة ناجحة فإن قلة من الجمهور القاريء أو المتلقي كانت حريّةً بأن تفهم القصائد هذه . كان ذلك الصراع بين الغاية والأسلوب أعظم من أن تتغلب عليه أكثر المواهب ، وكان الشاعر يأخذ الفكرة العامة التي تكررت عشرات المرات ، فيعتمد على المغامرة الصورية ليجيء بالجدة والطرافة ، وكان يعتقد أنه كلما كانت الصور غير مألوفة اغتنت القصيدة بها ، ولكن النتيجة كانت أن القانون الأساسي في الفن وهو الاقتصاد كثيراً ما أُهمِل ، إذ راح الشاعر يعمل في سباق مع نفسه ومع الآخرين ، فيزحم قصيدته بالصورة تلو الصورة ، وغالباً ماتكون صورة بلا علاقة الواحدة بالأخرى . وإذا أظهر الشعراء جرأة بالغة على تقنيات الشعر ، عكسوا في الوقت نفسه تخففا من المسئولية - فأغلب تلك الصور كانت فاقدة للمنطق الداخلي ، وأصبحت القصائد مليئة بالحشو والإبهام ، حتى كثر الاحتجاج على هذا الانهماك بالاختراع الصوري وكثر التشاؤم على مستقبل الشعر العربي ، وأذكر أن محمود درويش في أحد أعداد مجلة الكرمل ، كتب يقول أنقذونا من هذا الشعر ، ويتساءل : هل هذه التمارين العجيبة التي تنفر الناس هي بالفعل مثال على الشعر؟ ثم يضيف أن تجريدات هذا الشعر قد كثرت إلى درجة أنها أصبحت ظاهرة غير شعرية ، يفترس الإنتاج الطفيلي هذا كل جوهرها ، ويصف درويش هذا الإنتاج وصفاً دقيقاً عندما يقول بأنه أصبح متشابهاً حتى إن الإنسان لم يعد يفرق بينه...

غير أن النتائج لم تكن سيئة كما تنبأ الكثيرون ، أظن أن بإمكاننا النظر إلى فترة السبعينات ، وهي فترة أكبر تجريب واع في الصورة الشعرية في تاريخ الشعر العربي جميعه ، على أنها كانت أشبه بجبهة حربية يمتحن فيها الشعراء مهارتهم وقدرتهم على الاختراع ، ويقعون بالعشرات ضحايا جرأتهم وهوسهم ، غير أنه وسط هذه الفوضى بقى خط أصيل من الإبداع الحقيقي حيا ، ولو أنه كان خافتاً بعض الشيء إزاء احتدام التجريب هذا ، في الوقت نفسه وصل هذا التجريب في اللغة والصورة حد الإشباع وأصيب الشعر والشاعر والقاريء بالإرهاق

الجمالي *aesthetic fatigue* الذي قاد حالا إلى التغيير .

وقد أصاب هذا التغيير بعض شعراء تجربة السبعينات أمثال مريد البرغوثي ، الذي تخلص من أسلوبه القديم ، وراح يكتب شعراً حداثياً في جميع عناصره : في لغته وصوره وشكله ، وأهم من كل شيء في روحه وموقفه ولهجته «أو نبرته» ، وسوف أعود إلى قضية الموقف والنبرة بعد قليل ، أما الآخرون ، فلعل الشعر العربي خسر مواهب كثيرة لم تستطع أن تلملم خيوط إبداعها من جديد ، بعد انفراط معركة التجريب ، وتشق طريقها نحو هذا الشعر الرائق المركز الصور ، الحذق المعاني ، الخافت الصوت ، الذي ميّز عدداً طيباً جداً من شعراء الثمانينات . كان شعراء كسعدي يوسف في السبعينات يسبرون أغوار قدراتهم الإبداعية بعيداً عن احتدام الحقبة ، وفتح لهم طموحهم نحو جمالية راقية إمكانات إبداعية كبيرة ساندتها غريزة فنية صائبة ، وما إن جاءت الثمانينات ، وفترت معركة التجريب المتعمد ، حتى كان تأثيرهم قد انتشر ، فاستفاد جيلٌ جديد من الشعراء من تجاربهم .

أما نتائج التجربة في السبعينات في مجال الصورة على الأخص ، فقد تعلم هذا الجيل الجديد منها ، وبرهن الزمن على أنها لم تكن عقيمة ، بل أنتجت خبرة تقنية هائلة ، جاءت المعرفة التقنية إلى جيل الثمانينات تمثلاً لا شعوريا ، وأدركوها غريزياً أكثر مما أدركوها وعياً معرفياً ، إن علينا أن نتذكر أن هذا العصر عصر دينامي ، وأن الشعر فيه قد بلغ شبابه ، والموهبة الشعرية فيه تألقت وتفتحت بسبب التنشيط وقوة النشر وكثرة اللقاءات الشعرية ...إلخ . وتبين بعد أن دخلنا في الثمانينات أن شيئاً مهماً ودينامياً قد حدث للشعر ، بعضه بسبب تلك التجربة المرهقة .

لم تعد الصورة في شعر الثمانينات - الجيد منه - غاية في عملية الإبداع تقصد لنفسها وتصدر عن كد ذهن الشاعر في تصيد عناصرها وتغريب طرفيها . واستفاد الموهوبون من وجود تيارين لغويين في الشعر ، هما : تيار اللغة البلاغية أو المعقدة التي تضرب في جذور الكلاسيكية ، وتيار اللغة الأقرب إلى لغة العصر كما في شعر صلاح عبدالصبور وسعدي يوسف ، وساعد الشاعر كثيراً ما حدث من تغير أساسي في موقفه الداخلي ورؤياه ونبرته أو لهجته . فقد ضعفت في الشعر النفحة البطولية واللهجة النبوئية بعد أن استنفذت جميع إمكاناتها .

٤ - وهنا أجيء إلى نقطة أخرى وردت في بحث الدكتور اليافي ، يتحدث الدكتور عن مهمة الشاعر المصيرية في عصرنا ، ويقول إنها مهمة تبشيرية رسولية يندب إليها الشعراء

أنفسهم . . بصفتها خلاصُهم الوحيد . فالشاعر على حد قوله نبي العصر ورسوله مسيحه المنتظر ، مخلّصه الجديد ، ويضيف «بأن مجتمعنا العربي ما زال يعيش على هامش العصر الصناعي وأنه ما زال يؤمن بسحر الكلمة ، وما زال الشاعر فيه يعيش أناه «الفولتيرية» ويعبر عنها بكل ما تنطوي عليه هذه الأنا من مفهومات حول الكاتب المصلح والمبشر بأقانيمه ومبادئه وعقيدته» (ص٢٢) .

هناك نقطتان أحب أن أنوه بهما هنا ، الأولى هي أنه لا غضاضة إطلاقاً من هذا الشعر النبوئي ما دمنا لا نسميه شعراً حداثياً ، وأحب أن أعرف من د . يافي إن كان يظن أن هذه الأنا في ثلاثة أقانيم : «الأنا الرسول والأنا العارف الكلي والأنا الثائر» هي «أنا» حداثية في رأيه أم أنها تقبع على حدود الحداثة؟ لو درسنا الشعراء الذين اصطلح النقد على تسميتهم بالرواد ، لوجدنا أن كلا منهم كانت عنده عناصر حداثية مهمة ، فالسياب استعمل رمز المدينة واستعمل الأسطورة والنموذج الأعلى استعمالاً حداثياً ، كما عبر أدونيس عن الرفض والرغبة في هدم المؤسسات التقليدية ، واستعمل الصور استعمالاً حداثياً أيضاً ، وهلم جرا - إلا أن عناصر أخرى في شعر الرواد لم تكن صافية الحداثة ، وأهمها عنصرا الموقف واللهجة ، لقد أولى النقد الحدث اهتماماً قليلاً جدا لهذين العنصرين ، إلا أنهما هما اللذان يقرّان مصير القصيدة وحداثتها إذا ما اكتملت لها العناصر الأخرى . ولا شك أن لغة الشاعر وصوره وموقفه ولهجته جميعها مجتمعة . تعتمد على رؤيا الشاعر لنفسه وللدور الذي يتخيل أنه يلعبه . لنأخذ مثلاً عبدالصبور ، هذا الشاعر المكتمل الحداثة ، فإن البطل في شعره يكافح ضد عالم معاد مليء بالخيانة والغدر والكذب والرياء ، إلا أن الشاعر إذ يصارع ضد هذا العالم ويسلط عليه أضواءه يكتشف أنه ، كإنسان ينتمي كلياً إلى هذا العالم وأن النوازع الهدامة التي يحفل بها هذا العالم إنما هي مستقرة أيضاً في وجدانه» ، كما يقول ريموند ويليامز[1] ، إن لغة الشاعر الحداثي لابد أن تتنازل عن مستوياتها التقليدية العالية وترفض أن تكون ، حسب قول ريتشارد شيبرد[2]» أداة لتأكيد السيادة الإنسانية» أي سيادة الشاعر هنا . وعندما يختار الشاعر أن يكون هو البطل المحرر الذي يحتفظ بسلطة القاضي ، ويرى الأشياء من عل وينزل حكمه السلبي النهائيّ على مجتمع ضعيف ومراء ، فهو يبتعد عن روح الحداثة لأنه يظل خارج هذا العالم المليء بالشر والاستلاب . وقد أعطى ستيفن سبندر[3] تفسيراً بليغاً لهاتين الشخصيتين في دراسته القيمة «حداثيون ومعاصرون» وحلل علاقتهما بالحداثة . فتحدث أولاً عن أولئك الشعراء ذوي «الأنا الفولتيرية» (التي ذكرها الدكتور اليافي في دراسته» وقال : «إن عّندهم كل الثقة بأنهم يقفون خارج عالم الظلم واللامعقولية

الذي يحكمون ضده بوضوح وبكل قوى العقل والخيال عندهم» ، وأضاف بأنهم «ليسوا جزءاً من الزمن الذي يدينونه» . ويفسر أن الأنا الفولتيرية تحاول التأثير في الأحداث ، بينما الأنا الحداثية تخضع لتأثير الأحداث عليها . الأولى : «تحاول أن تؤثر في العالم حولها» ، والثانية : «تغير العالم الذي تتعرض له عن طريق التقبل والمعاناة» . ويصف سبندر الفولتيريين بأنهم أنانيون ، يؤمنون بأنهم يستطيعون أن ينقذوا العالم من الشر ، ويقابلهم بالحداثيين أمثال رامبو ، وجويس ، وبروست ، وإليوت ، فيقول إن الحداثيين «إذ يسمحون لتجربة المعاناة الحداثية أن تسيطر على حساسيتهم ، سوف يبدعون مصطلحات الفن الجديد وأشكاله نتيجة لتفاعلات واعية من جهة ، ومن جهة ثانية بسبب لجوئهم إلى الوعي الناقد» . إن عالمنا اليوم عالم مليءٌ بالضحايا وبالعذاب الانساني - في الغرب أصبح الإنسان فريسة الآلة والحياة التي تتحكم بها التكنولوجيا والشركات الكبرى ، وعندنا أصبح الإنسان فريسة القهر السياسي والقمع الاجتماعي وآلاف المؤامرات التي تحاك ضده كل لحظة . وقد أدرك شعراء الثمانينات بمحض غريزتهم الشعرية ، موقعهم من الحياة العربية ، كما أدرك ذلك من قبلهم شعراء كعبد الصبور ومحمد الماغوط وسعدي يوسف...... إلخ .

وأحب أن أضيف هنا أن عنصر النبوءة في الشعر ، ليس خارجاً بالضرورة عن روح الحداثة التي تجعل من النبي ضحية كسواه من أبناء الشعب ، وزرقاء اليمامة في قصيدة أمل دنقل إنما هي نموذج للنبية المضطهدة المعذبة ، أي للضحية ، المهم هو أن لا يعتبر الشاعر نفسه نبياً !

٥ - ثمة تعليق بسيط حول ما قدمه الدكتور اليافي عن «المفارقة» إذ إني لم أستطع أن أتبين وجه المفارقة في المثل الذي ضربه لمحمود درويش :

وأعد اضلاعي فيهربُ من يدي بردى
وتتركني ضفاف النيل مبتعداً
وأبحث عن حدود أصابعي
فأرى العواصم كلها زبدا

فهل للدكتور يافي أن يوضح لي ما فاتني إدراكه من المفارقة في هذا المثل؟

٦ - إن ما أستشفه من بحث الدكتور اليافي ، هو أنه ينظر إلى تطور الصورة في الشعر العربي جميعه على أنه تطور تصاعدي إلى الأحسن والأرقى . . صحيح أنه استدرك هذا في نهاية بحثه فأكد أن «نظم الشعر وقوانينه ونظرياته وأنماط قصائده» ستتغير ، إلا أنه ، في صلب البحث أشار مراراً وتكراراً إلى «الصورة التقليدية» كصورة تخطاها العصر الحديث إلى الأرقى ،

وكأن عنده رفضاً ضمنياً للصورة الشعرية القديمة ، قد أكون مخطئة في استخلاصي هذا ، فإن كنت كذلك فأرجو المعذرة ، وإنما يعود تحفظي إلى تكرار الهجوم منذ الخمسينات على هذه الصورة ، وعلى تقنيات الشعر القديم ، حتى قرّ في عقول الناس وقلوبهم أن القديم كان أقل من المعاصر في مجال التقنيات بدرجات كثيرة ، فهل ترى تتفاوت القمم الإبداعية قيمة من عصر إلى عصر؟ وهل يصل الشعر في ذرواته المعاصرة مكاناً أعلى مما كان عليه في ذرواته العباسية والجاهلية؟ وقد انتخب عدد من النقاد المعاصرين نوعاً خاصاً من الصور ، فأعطوه مثلاً شاملاً لتردي الصورة في الشعر القديم ، وقد قرأنا مثلاً على ترديها تشبيه ابن المعتز الشهير للهلال بالزورق . فهو تشبيه الحسي بالحسي والصورة في الشعر القديم ، لذلك ، هي حسية مادية مباشرة .

هل يصدق كل هذا على الشعر القديم جميعه؟ هذا أولاً ، وثانيا هل توقف النقد المعاصر أمام ظاهرة الصورة الحسية هذه التي أبدعها ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) ومن بعده الصَّنَوْبري (ت٣٢٤هـ) وابن وكيع التنيسي (ت٣٩٣هـ) وسواهم في الشرق ثم عشرات الشعراء في الأندلس؟* هل توقف هذا النقد أمام تكرار هذه الظاهرة فدرسها وحاول النقاد أن يتأكدوا من أنها كانت بالفعل صوراً مترديه ، قليلة القيمة الجمالية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ذات شقين : الأول أن هذا النوع من الصور اتخذ من العصر العباسي وفي الشعر الأندلسي في نفس الوقت تقريباً ، شكل حركة جمالية مهمة ، لعلها أقدم الحركات الجمالية في تاريخ الشعر الذي نعرفه في العالم - ونحن لا نعرف إلا جزءاً يسيراً من ثروة الإنسان الشعرية عبر التاريخ - كان نزوعاً نحو جماليـــة خاصـــة ، بعيداً عن التجربـة الإنسانيـة والعاطفـة والأفكار ، إنه لصحيح أن علاقة الفن بالتجربـة الإنسانيـة تبـدو علاقـة طبيعيـــة ، وأن التواضـع عليـه هـو أن الفن انعكاس للحياة وتصوير للوضعية الإنسانية ، غير أن تاريخ الفن لا سيما في العالم الحديث الذي لا نعرفه - قد سجـل حركات ركزت على المنحى الجمالي للأشياء ، وتحررت من النفعية والالتزام بالإنسـان وأوضاعـه .

لم يلحظ النقط الحديث عندنا ، حسب معرفتي - أن فن النوريات والروضيات والربيعيات كان يشكل حركة جمالية مهمة لجأ إليها الشعراء لأسباب فنية ونفسية متعددة . وإجمالاً ، تضافر النقد على الانتقاص من هذا الفن . كان قد سبقهم إلى هذا عدد من المستعربين

---

* الصورة الحسية أي تشبيه الحسي بالحسي ، موجودة أيضاً بكثرة في الشعر الجاهلي ومابعده وفي نماذج من الشعر العالمي - إلا أني أتكلم هنا عن حركة جمالية خاصة كما سيلي .

أمثال إميليو غارثيا جومز[٤] الذي ترجم جزءاً غير قليل من هذا الشعر إلى الأسبانية .

غير أن هذا الرفض لحركة جمالية خالصة ، كان إفقاراً للنظرية النقدية والشعرية عامة ، وللشعر العربي خاصة .

لنسم هذا الفن الذي أصبح أسلوبا خاصاً في الشعر[١] «فن الرسم بالكلمات» . كان أكثر ما رسم هو الصور السكونية ، ولو أن ذلك تطور عند ابن خفاجة (٤٥١-٥٣٣) ، خاصة الذي أغنى الشعر العربي بعدد كبير من الصور المليئة بالحركة والحيوية كان بعضها ينتمي ، بسبب موضوعيته الكاملة وخلوه من تدخل العاطفة والتجربة إلى هذا الفن كمقطوعته يصف أرنبا وكلب قنص (في «ديوان إبن خفاجة» تحقيق سيد مصطفى غازي ، الإسكندرية ، ١٩٦٠ ص١٤٧) كما في وصفه للمعركة (ص٢٥٣) . غير أن ابن خفاجة جاء أيضاً بمقطوعات يصف فيها الأشياء الساكنة ، كقوله يصف النارينج :

ومحمولة فوق المناكب عزة
لها نسب في روضة الحزن معرقُ
رأيت بمرآها المنى كيف تلتقي
وشمل رياح الطيب كيف تفرقُ
يضاحكها ثغر عن الشمس واضح
ويلحظها طرف من الماء أزرقُ
وتحكي بها للماء والنار صورة
تروق فطرفي حيث يغرق يحرقُ

هذه صورة جيدة لفن النوريات الذي أتحدث عنه . كانت الصور في هذا النوع من الوصف أنيقة معقدة التركيب ، حتى عندما كانت تصف أشياء غير جميلة في حد ذاتها ، كوصف ابن شهيد للبرغوث ووصف ابن حمديس للبق والبعوض والعقرب ...... إلخ . ذلك لأن مذهب هذا الشعر لم يكن وصف الأشياء الجميلة فقط ، بل وصف الأشياء بأسلوب جميل . وفي النوريات كان وصف الشاعر للأزهار ينحصر بالزهرة ، يراها في وجودها المستقل ويتفحصها على حدة تفحص المشرح . فتجيء الصورة مكتفية بذاتها . ولم تكن للصورة أية

---

(١) أقول : «أسلوباً خاصاً» لا «زيّا» لأن الأزياء في الفن تكون قصيرة الأمد ، أما هذا النوع من الشعر فقد استمر عدة قرون .

غاية سوى وجودها ، فالشاعر في هذه المقطوعات لم ير الطبيعة كفيض غامر ، أو كامتداد ميتافيزيقي ، أو كعالم مليء بالألغاز ، ولذا فرغم التزامه الكامل بجمالية الصورة ، كان لا يقدس موصوفه ولا يربط الطبيعة بأي قانون أخلاقي أو تعليمي أو رؤيا فلسفية للكون ، ولم يجد فيها أي دلالات رمزية أو علاقات أسطورية . كانت الصورة عالماً مستقلاً بذاته وامتحاناً لبراعة الشاعر وإتقانه لفنه ، وكان التزامها الوحيد للفن وحده .

لقد تحدثت بإسهاب أكبر عن هذا الفن في دراستي للشعر الأندلسي في الكتاب الذي حررته حول «تراث أسبانيا المسلمة» . المهم في هذا المجال هو أن النقد الحديث عندنا قد يستفيد من العودة إلى هذه الحركة المهمة في القرون الوسطى ، فيرى أبعادها الفنية ودلالاتها ، أولاً : لأهميتها كحركة جمالية حدثت في الشعر العربي ، عندما كان الشعر عندنا وعند سوانا من الأمم ، مكرساً لخدمة الحاكم أو القبيلة أو الدين أو الأمة ولرواية الأحداث ، وثانياً : لأنها تستحق الدراسة فنياً ومحاولة اكتشاف الأسلوب البارع الذي تغلب فيه الشاعر على مصاعب هذا العمل ، إذ إن الوصف يظل من أصعب الممارسات التقنية ، ولذا فقد عده النقد القديم أحد أركان الشعر الجيد الأربعة (حسب المزرباني في «الموشح») ، وعدوا ذا الرمة ربُع شاعر لأنه لم يبرع في المديح أو الهجاء أو الفخر ، وبرع في الوصف وحده . وثالثاً : لأن هذا النوع من الشعر استطاع أن يؤثر في عدد من أهم الشعراء الإسبان في عصر النهضة الأوربية وفي العصر الحديث .

في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، جمع ابن سعيد المغربي الأندلسي عدداً طيباً من هذا النوع من القصائد أو المقطوعات في كتاب «رايات المبرزين وغايات المميزين» ، وأغلبها من الشعر الأندلسي ، وقد قام بترجمة قصائد هذا الكتاب إلى الأسبانية المستشرق الإسباني إميليو غارثيا جومز (نشر عدداً منها في سنة ١٩٢٨ وسنة ١٩٢٩ ثم أصدرها في كتاب سنة ١٩٣٠)[٤] . وقد لفتت ترجمته الدقيقة الحساسة أنظار معاصريه من شعراء أسبانيا أمثال رافائيل ألبرتي[٥] ، وفيديريكو جارثيا لوركا . وقد قال ألبرتي في مقابلة أجرتها معه مؤخراً إحدى الباحثات : إن هذا الشعر المترجم «كان كشفاً عظيماً له ، أثر في شعره كثيراً ، إلا أنه أثر أكثر في شعر لوركا الذي كتب كتاباً من القصائد سماه «الديوان» ، ولم تكن قصائده فيه ممكنة لولا كتاب جومز . «وأضاف ألبرتي أنه دهُش كثيراً لهذا الشعر الذي لم يكن قد ترجم من قبل إلا ترجمات ضعيفة ، إلى أن ظهر فجأة كتاب جومز وأعطى معنى جديداً لما يجب أن تكون عليه الترجمة الشعرية ولما يجب أن يكون عليه الشعر» . ويضيف أن الكتاب «فتح أعيننا إلى كل ذلك التاريخ الأندلسي وقربّه منا حتى إنه شغل ذهني بأولئك الكتاب ، بأولئك الأندلسيين . . الذين

ولدوا في أسبانيا ، إن أولئك الشعراء الممتازين يصلوننا وصلا مكينا بكتابنا في العصر الذهبي (القرنان السادس عشر والسابع عشر) ، ولو قرأ الإنسان الشعر العربي الأندلسي بدقة ، ذلك الشعر المليء بالاستعارات والصور المصغرة *miniatures* ، لوجد ذلك التواصل المستمر مع الشعر الذي لحقه ، مع شعر جونجورا[٦] وسوتو دي روخاس[٧] ومع شعرنا أيضاً» .

وقد نال هذا النوع من الشعر الأندلسي اهتماماً مجدداً في السنوات الأخيرة في أمريكا ، فصدرت له ثلاث ترجمات ممتازة إلى الإنجليزية ، ترجمة أولاً عن العربية الدكتور جيمس بيلامي[٨] أستاذ في جامعة مشيغان بالاشتراك مع باتريشا أوين شتانير[٩] - ١٩٨٩ ، وكانت ترجمتهما عن العربية في كتاب ابن سعيد ، كما ترجمت منتخبات منه نقلاً عن أسبانية كتاب جومز ، مترجمة متميزة جداً هي كولا فرانسين[١٠] ، ورغم انها نقلت هذا الشعر عن ترجمة أسبانية ، إلا أن ترجمتها كانت مبدعة ودقيقة في أغلبها . وصدر كتابها أيضاً عام ١٩٨٩[١٠] .

ثم قام الدكتور الشاعر كريستوفر ميدلتون[١١] ، بترجمة مختارات من هذا الشعر عن الأسبانية أيضاً ، بالاشتراك مع لنيتشيا جارزا فالكون[١١] ، وسيصدر كتابه هذا العام .

أقول هذا لأذكُر للنقاد العرب الذي شطبوا هذا الشعر أن الإبداع ، على جميع أنواعه ، يظل خالداً ، ولابد أن يجيئه عصر يعيد اكتشافه ، وأنه لا ينتمي فقط إلى الناطقين باللغة التي كتب فيها ، بل إلى العالم جميعه .

هذه بعض النقاط التي سنحت في بالي لدى دراسة بحث الدكتور اليافي ، أرجو أن تكون إضافة بسيطة لبحث غني كثير الفائدة .

□ قائمة بالاسماء والعناوين الأجنبية □

1. *Raymond Williams. See Modern Tragedy, Stanfor, 1966, p.p. 98-100.*
2. *Richard Sheppard, "The Crisis of Language" in Bradbury and McFarlane. Modernism, 1930-1980, London, 1987, p.333.*
3. *Stephen Spender, "Moderns and Contemporaries", in Irving Howe, The Idea of the Modern, New York, 1967, pp. 43-4.*
4. *Emilio García-Cómez. See his Poemas Arábigoandaluces, 1930.*
5. *Rafael Alberti.*
6. *Luis dé Gongora, (1561-1627), Spain's greatest Renaissance poet.*
7. *Soto de Rojas; 17th century poet.*
8. *James Bellamy. See Banners of the champions, an Anthology of Medieval Arabic Poetry from Andalusia and Beyond, Madison, 1989.*
9. *Patricia Owen Steiner.*
10. *Cola Franzen. See Poems of Arab Andalusia, San Francisco, 1989.*
11. *Christopher Middleton and Leticia Garza-Falcón. See Andalusian Poems, Boston.*

□ دكتور الباز : رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذة الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي على تعقيبها ، ونفتح الباب للنقاش كما جرت العادة . ويسعدنا أن نتلقى الرغبات بالنسبة للذين يتفضلون بتوجيه الأسئلة أو المداخلات ، فنحصل على الأسماء . نبدأ الأسئلة ، ونرجو أن يكون حديث كل من الإخوة في حدود ثلاث دقائق ، حسب العرف الجاري ، حتى لا نُتهم بمخالفته .

□ أ . أحمد الطريبق أحمد □

في البداية ، أعترف بأن بحث الأستاذ الدكتور نعيم اليافي . قد التزم فيه صراحة الأستاذ الأكاديمي بكل معنى الكلمة . من العنوان حتى آخر ورقة فيه . وهذه محمدة أكاديمية تحمد له .

والفكرة الأخرى التي أريد أن أطرحها مجدداً هي أني كمغاربي ، حين أستمع إلى بعض البحوث ، أشعر بأن هناك قطيعة معرفية بين الشرق والغرب . بيننا وبينكم ، لماذا ؟

هذه القطيعة – وليس مسؤولا عنها المشرق أو المغرب – تتجلى في تغييب الحضور المغربي في أي بحث . فمثلاً ، الصورة في القصيدة المعاصرة ، كانت الإحصائية من مصر وسوريا ولبنان والعراق وفلسطين . هذه ظاهرة أشعر بها بروح من الحسرة كنوع من القطيعة المعرفية بيننا . بين المشرق والمغرب ، والمسؤول عنها ليس نحن ، بل هناك مجموعة من العوامل .

وفي هذا الإطار كذلك ، عندما – مثلاً – أتأمل الشعراء الرواد الذين استشهد بهم الكاتب الباحث أرى أن هذه التمثيلية من حقه ، فمن حقه أن يختار من هنا أو من هناك . ولكن هل هذه التمثيلية خاضعة لخلفية مسبقة ؟ . . أم خاضعة لمقياس يراه الناقد الباحث أمام عينيه؟ . . فعندما نقول مثلاً : هناك نزار قباني – فأنا أقول لماذا يُستبعد شاعرٌ آخر رغم الخلاف الأيديولوجي الحادث بيننا . فأنا أرى أن سعيد عقل مثلا هو أكثر حداثة في الصورة الشعرية من نزار قباني . هذا بإطار التمثيلية .

النقطة الأخرى – عندما تتبعت بحث الدكتور اليافي . كنت أراه في النهاية يرشح بمقاربة النص الأدبي بما يسمى بالمنهاج التكاملي ، فإلى أي حد كان الباحث مقتنعا بهذا المنهج التكاملي في مقاربة النصوص الشعرية خاصة في المحور الموضوع وهو الصورة الشعرية؟ . . .

النقطة الأخرى التي أريد طرحها مجدداً أيضاً حول الصورة الشعرية التي تناولها كل من الباحث الدكتور اليافي ، والمعقبة الدكتورة سلمى . ووقع النقاش حول أدونيس مثلاً كحداثي

مجدد في الصورة ، أدونيس مثلاً عندما نناقشه في هذه القضية . نراه ينهل من منهلين . المنهل الصوفي كما قالت الدكتورة سلمى . والمنهل الحداثي الغربي الفرنسي ، لكننا عندما نتعمق في أصالة هذه الصورة ، نراه أحياناً إما مترجماً ، وإما ملفّقا ، وإما غير ذلك ، وأنا أشير هنا إلى الكتاب الذي صدر مؤخراً حول هذه القضية لكاظم جهاد .

نقطة أخيرة على البحث . . وهي إلى أى حد كان الباحث متأثراً بالمنهج الصوفي في مقارنته؟ . . خاصة وأنه يستعمل الصورة الإرشادية . ويستعمل كذلك الكشف ، وما إلى ذلك . فهل هذه الصورة إرشادية ؟ . . هل هي تناص مع اللغة الصوفية ؟ . . أم هي انطلقت صدفة في البحث؟ . .

□ دكتور عبد السلام المسدي □

لي قضية محيرة . سابقة لندوتنا ، تأكدت مع بداية الندوة ، بل ومع الأبحاث . واحتدت بمحور المعارضات . ولم أجد لها خيراً من بحث الدكتور اليافي إطاراً للبسط . وسياقها أني أعرضها من الموقع اللغوي الضيف على محفل النقاد أساساً . . . هل من الممكن إعادة إنتاج الصورة الإبداعية؟ . .

أبحاثنا النقدية وصلت درجة من الدقة في تفكيك استراتيجية الصورة ، وفي بيان خلفية بناء الصورة الإبداعية . سياقنا في هذه الندوة كأنما يحملنا – واعين أو غافلين – على أن تحليل بناء الصورة . أفضى إلى القول ضمناً بإعادة . أو بإمكان إعادة إنتاج الصورة . أسأل هذا وتحديداً من موقعي ، لأني – والدكتور أحمد مختار عمر قد لا يخالفني في ذلك – أنافي مجال البحث اللغوي . نحسم الأمر بأنه لا مجال إطلاقاً لإعادة إنتاج الدلالة ... قد تعيد إنتاج الدلالة في مستوى المعنى المثال ، في مستوى السياق التركيبي للغة ، ولكن يتعذر قطعاً إعادة إنتاج الدلالة اللغوية بحكم البعد الثالث . وهو السياق المقامي . فهل أيها النقاد ... بمنظوري اللغوي – هل في تسليماتكم أن الصورة الإبداعية يمكن إعادة انتاجها؟ . .

□ دكتور جابر عصفور □

أود في بداية هذا التعقيب أن أوجه تحية خاصة إلى الباحث الدكتور اليافي والمعقبة الدكتورة سلمى .

فالدكتور اليافي في الحق ، صاحب أول مدرسة متكاملة صدرت في النقد المعاصر عن

الصورة الفنية . وهو الذي استهل هذا الطوفان من الكتابات الذي جاء بعده عن الصورة الفنية ، ذلك لأنه قد فرغ من أطروحته للدكتوراه عن الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، في أواخر الستينيات – ومنذ أن فرغ من أطروحته التي أصبحت كتاباً ، والكثير من الكتابات العربية تحذو حذوه فيما فعل . فهو يستحق منا التحية لدوره الرائد في هذا المجال ، وأتصور أن هذا الدور الرائد هو الذي يدفعني إلى السؤال الأول وهو ألم يأت الوقت لأن ننتقل من مصطلح الصورة الذي استعاره النقد الأدبي من مجالات أخرى مغايرة ، إلى مصطلح أكثر تحديداً يرتبط بطبيعة ما نلح عليه الآن من أن الشعر نشاط لغوي ؟... وبدّل هذا المصطلح الذي هاجمه مجموعة من النقاد المبكرين مثل (هاي إيرتشنز) نفسه؟... أما آن لنا أن نركز أو نبحث عن مصطلح آخر أكثر خصوصية يفضي بنا إلى تحليل أكثر حميمية وصميمية في داخل النص الشعري؟... وإلا فإن التركيز على مصطلح الصورة بأبعاده التي أصبحت قديمة جداً يمكن أن ينتهي بنا إلى نوع من التعميم بدل التدقيق . نحن نلاحظ الآن في الكتابات الأجنبية ، أن مصطلح الصورة وما يرتبط به أصبح نادراً إلى أبعد حد ، فلم نعد نسمع عن « إيمج » أو « إيمجوري » بقدر ما أصبحنا نسمع مثلاً عن « الميتافور » وما أشبه ذلك ، وهذا يرتبط بالملاحظة الأولى ، أو السؤال الأولي ، وليس هناك أجدر من الدكتور اليافي للإجابة عن هذا السؤال .

السؤال الثاني ، وهو يرتبط بالنماذج التي اعتمدت عليها الدراسة . وللأسف لم أقرأ البحث في نصه الأصلي ، وإنما قرأت الملخص ، ومن هنا أطرح سؤالاً استفساريا . هل النماذج المأخوذة من شعر صلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، وخضّور ، وأمل دنقل ، ألا تمثل تنافراً بين اتجاهات متضادة ؟ واذا صح هذا السؤال ، وأنها تمثل بالفعل اتجاهات متنافرة ، لأنني لا أستطيع أن أضع صلاح عبد الصبور بجوار أدونيس وأنا مطمئن ، فهناك تضاد لافت للانتباه بينهما ، فإذا كان هناك تضادٌ ، ألم يكن من الأفضل أن أتحدث عن تيارات متصارعة أو متضادة في الشعر المعاصر ، بدل أن أجمع نماذج من الشعر المعاصر في سلة واحدة على نحو يوهم بأن هذا الشعر كيان متجانس ؟... أنا أفهم أن يصف هذا الشعر على هذا النحو ، خصومه الذين لا يعرفونه ، ولكن الذين يعرفون هذا الشعر ، ويعرفون حق قدره ، أتصور أنه من الأفضل أن يبحثوا في داخله عن تيارات هي قائمة بالفعل ، ويكشفوا عن خصوصيتها . وعن تصارعها ، هذا إذا نظرنا للمسألة على مستوى تزامني . لكن إذا نظرنا إلى المعاصرة نفسها التي يستهل بها البحث ، فهنا أسأل... هل يمكن أن أتحدث عن الشعراء ابتداء من بدر شاكر السياب وانتهاء بما بعد مريد البوغوثي» على أنهم كتلة واحدة معاصرة ؟...

لو أخذنا المعاصرة بالمعنى الزمني وهي أنها ربع قرن . ألم يمر أكثر من ربع قرن ؟... ألم يحن الأوان لأن نفرّق في داخل الشعر المعاصر بين تيارات متتابعة ، متلاحقة ، وليس فقط بين تيارات متعاصرة ؟...

أما بالنسبة للأخ الذي تحدث عن المغرب - ويسمح لي أن أشاكسه - ليست هناك قطيعة معرفية بين المشرق والمغرب ، وإنما هناك اتصال وثيق ، لان هذا البحث إذا كان قد فاته مثلاً أن يتحدث عن أحد من المغرب ، فقد فاته أيضا أن يتحدث عن عبد العزيز المقالح من اليمن ، وعن قاسم حداد من البحرين ، وعن غير هؤلاء كثير ، وهذا يقودني إلى السؤال : ألم يركز هذا البحث صفة المعاصرة ، ويقصرها وينهيها بحدود الستينات ولم ينظر إلى ما حدث في الشعر من تغيرات جذرية بعد الستينات ؟... وهذه الأسئلة أو الملاحظات أطرحها على الأخ والصديق الدكتور اليافي ، وهي أسئلة تقودني إلى سؤالين محددين للدكتورة سلمى . السؤال الأول خاص بـ «الأنا الفولتيرية» وأنا أعلم بالطبع مصدر هذه «الأنا الفولتيرية» وهي قادمة من «ستيفين سبيندر» في تفرقته بين المعاصر والحديث ، لكنني أسأل بإيجاز ، ألم يحن الوقت لأن نبحث عن صيغ نعرّف بها مجموع الحداثات العربية ، وتكون هذه الصيغ ليست استجابة لنموذج الحداثة الآتي من وسط أوروبا تحديداً ؟ . .

والسؤال الثاني والأخير ، أين البحث الحقيقي عن شعراء السبعينيات ، وما الذي يميّزه حقاً عن الشعراء السابقين ؟ . .

□ دكتور أحمد درويش □

سأتحدث عن مصطلح واحد ، ومشكلة المصطلحات ، مشكلة الكتابة النقدية الحديثة ، وأنا أعترف أن كثيراً مما يُكتب في النقد العربي الحديث ، يستغلق فهمه علي وعلى كثير من القراء بسبب المصطلح الذي أحياناً نتعجل باختياره .

وفي بحث الدكتور اليافي مصطلح يرد كثيراً جداً في الكتابات النقدية ، وهو مصطلح «الانزياح» ، الانزياح ، تعبير عن خاصة شعرية تقابل الخاصة النثرية للكلام العادي ، ولابد أن أقول إن هذا المصطلح ، مصطلح «ثقيل الدم» ، وغير مناسب للغة الشعر ، وقد واجهتني هذه المشكلة وأنا أترجم كتاباً عن لغة الشعر لـ «جان كوي» منذ حوالي ثماني سنوات ، كانت المشكلة أن المصطلح الأساسي الذي يعبّر به عن لغة الشعر في مقابل لغة النثر هو «إيكار» ، وفكرة أن النثر له معدل عادي ، وأن الشعر خروج أو انحراف عن ذلك المعدل ، وعلماء الإحصاء يترجمون

غالباً كلمة «إيكار» بالانحراف ، وهي الترجمة البسيطة جداً . لكنه واضح أيضاً أن مصطلح انحراف يحمل دلالات خلقية ، فأن يكون الشعر انحرافاً فهذه مشكلة أخرى .

وقد بدا لي وأنا أتأمل فكرة المصطلح أنه ما دامت فكرة الإيكار هي الخروج على المعدل العادي في التركيب . فإن التعبير العربي القديم يعتبر المجاوزة بالمعنى الذي كان موجودا قبل المجاز ، المعنى الذي استخدمه أبو عبيدة «معمّر بن المثنى» عندما كتب أول كتاب في بداية القرن الثالث ، عن أنماط التعبير التي تخرج بطريقة أو بأخرى عن النمط العادي .

عندما يعبَّر عن المفرد بالمثنى فهو مجاز . وعندما يعبَّر عن المفرد بالجمع فهو مجاز ، وعندما يُستخدم في الالتفات في الضمير فهو مجاز . فإذا كان المجاز قد دخله نوع من اللبس لدخوله في علم البيان مقابلاً للحقيقة . فإن المجاوزة تظل مصطلحاً قابلاً ، وأن نقول إن الصورة مُجاوزةٌ بالقياس للغة العادية . وإن الشعر مجاوزة بالقياس للغة النثر أفضل – فيما أرى – من أن يقال هناك انزياحان : انزياحٌ مقبولاً ، وانزياحٌ غير مقبول .

وبصراحة ، لاتذكّرني كلمة «الانزياح» إلا بانزياح الهم عن القلب ، وتلك كلمة أثقل من أن تدخل ميزان الشعر ، وعندنا في اللغة رحابة يمكن أن نجد بها حلاً لهذا المصطلح وغيره .

□ دكتور حسن فتح الباب □

استمتعت ، بل أفدت كثيراً من محاضرة الدكتور اليافي ، وأيضاً من التعقيب ، بل من البحث أيضاً الذي استمعنا إليه من المعقبة الدكتورة سلمى الخضرا التي افتقدها عالم الشعر بسبب انشغالها بالمشروعات الثقافية . وأنا ليس لي في الحقيقة إلا ملاحظة ، أو تساؤل ، أو استعلام ، أود أن أستفيد منه فالدكتور اليافي وهو متخصص في هذا الموضوع – موضوع الصورة الفنية في الشعر ، يقول : «من المحتم أن تكون الصورة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا الاستبطان» .

فقط أريد أن أستعلم ، هل فعلاً الصورة الشعرية هي الأداة أو التقنية الوحيدة لخلق شعر يستحق هذا المعنى ، وهذا القول ؟ . .

إننا عندما نقرأ الشعر المترجم لشاعر حقيقي فإنه ينفذ إلى أفئدتنا وربما تكون أشعاره بسيطة جداً ، وليس فيها أية صور ، لكن الشعر شعر .

الشعر الياباني مثلاً ليس فيه صورة ، ومع ذلك – وهو مجرد علاقات بين ألفاظ – فانه

يصل من خلال الرؤية الواضحة للشاعر إنه من الجوهر الإنساني ، يوصّل تجربته إلينا رغم أنه يفتقد اللغة . لأن الشعر تُرجم ، ويفتقد الصور ، ويفتقد الموسيقا ، ومع ذلك يبقى الشعر شعراً .

و «الآمدي» قال بهذا المعيار منذ أكثر من ألف عام ، قال : «ترجم الشعر إلى لغة أخرى فإذا بقي منه شيء ، فهو شعر ، وإذا لم يبق منه شيء ، فهو ليس شعراً» . . وهذا الكلام خطير فعلاً لأن الشعر هو فن اللغة ، فن لغوي في المقام الأول . وإذا كانت اللغة تُفقد بالنقل إلى لغة أخرى ، وممكن أن نترجم من اللغة الوسيطة الثانية ، ومع ذلك تبقى عناصر في هذا النص أو في هذه القصيدة وتشغلنا . وتمثل همنا ، وتستمر أمداً طويلاً قبل أن تموت ، لذا يجب أن نعيد النظر في أفكارنا ، ولا نقول مثلاً إن الصورة هي العنصر الوحيد ، أو الوسيلة الوحيدة . هي عنصر مكمّل ، وربما تُغني عنها عناصر أخرى كالموسيقا ، بل إن هناك أمراً لم يتناوله النقاد . ما هذه القوة الروحية التي يشعّها نصٌ لشاعر عظيم بعد ترجمته إلى لغة أخرى ؟ . . وفقد التشكيلات الموسيقية والعروضية واللغوية . . . إلخ ؟ . . أنا أريد أن أستعلم ، وأريد أن أستفيد ؟ . .

☐ دكتور محيي الدين صبحي ☐

الواقع أنه بقدر ما كان بحث الدكتور اليافي مستفيضاً ، ومفيداً ، مؤسساً حق التأسيس على قيم نقدية . بقدر ما كان تعقيب الدكتورة سلمى استفزازياً ، وباتجاه تكريس «لأدونيس»... في ندوة جمعتني مع أدونيس . . قال لي بالحرف «أنا أكثر الشعراء العرب تأثيراً في الشعراء الشبان» – وهذه الملاحظة كررتها الدكتورة سلمى – فأجبته : «لأن شعرك لا يقوم على أساس . فأي شيء يقول الناشىء أو يفعل له جوازاته ، فأنت «كلاسي» ، «رومانتي» ، «رمزي» ، «سيريالي» ، «فوضوي» ، «صوفي»... هذه عدمية فنية – وليست «تحرراً ولا إبداعاً» .

ثانياً . إن مفهومات أدونيس مُتجاوَزَةْ . يعني إن كان يدعو إلى السيريالية ، فقد ماتت منذ خمسين عاماً وانتهت . وإن كان يدعو إلى الصوفية ، فقد ماتت منذ ألف سنة ، فماذا بقي من السيريالية والصوفية ؟... بقي هذا العروج إلى المطلق الذي يحويه الشعر ، ويحويه كل شعر قبل السيريالية والصوفية وبعدهما .

ثم أيضاً... استندت الدكتورة سلمى إلى حالة لا تقوم على أساس أيضاً ، تشابه شعر أدونيس وهي إحالة إلى القاريء الحساس ، هذا يعتمد عليه «ريتشاردز» أيضاً من إن القاريء الحساس هو الذي يحكم – والقاريء المثقف الخبير بأساليب الشعر... هذه إحالة مرفوضة تماماً لأنه لا يمكن تحديدها .

صحيح أن الرجوع إلى «هزّة الطرب» أو... أو... وكل شيء في النفس هو جوهر الحكم النقدي ، الاستجابة ، ولكن التذوق ليس مقياساً نقدياً ، هو مقياس فردي ، ولا يمكن نقله ، فأنت حين تتذوق الملح ، أو اللحوم ، أو الشعر ، لا تستطيع أن تنقل هذه التجربة إلى أحد ، فهي تجربة مغلقة ، وبالتالي ، فالقارىء الحساس لا فائدة منه في عالم النقد .

أما بالنسبة لقولها إن أمريكيا تقبل عشر قصائد ، فأنا قد ذُعرت . لسبب بسيط جداً ، أنه صار المقياس ، أي أن إسقاط اللغة ، وإيقاعاتها ، وإيحاءاتها ، صار المقياس لقبول القصيدة . أعتقد أن الكثيرين قد قرأوا كتاب «بلاشير» عن المتنبي ، فرغم شروح عديدة للمتنبي ، ورغم لوذعية «بلاشير» وموسوعيته ، فقد أحصيت أكثر من ستة مواضع لم يستطع «بلاشير» أن يتذوق فيها شعر المتنبي .

□ دكتور محمد فتوح أحمد □

أفدت كثيراً من التقسيمات المنهجية التي قدمها الباحث الدكتور اليافي للصورة ولكن كثرة التقسيمات ينسي بعضها بعضاً ، ولذلك أخشى أنه لا يبقى في ذهني سوى افتراض أن البحث قد انصبّ على ما يدعى بـ الصورة الجهرية ، «الصورة الصغرى» ، على اعتبار أن ثمة صورة كبرى معادلة لمجمل القصيدة ، والقصيدة في هذا التصور تكاد تكون صورة كبرى ، وحتى هذا التصور الأخير أصبح منسوخاً بجدلية ربما تحمل في ثناياها عوامل متناقضة وتفسيرات متناقضة . أو يقال بأنه بقدر ما تزداد القصيدة حداثة ، بقدر ما تقل صوريتها ، لأن الصورة تجسيد ، بينما الرمز والإيحاء وعملية التقنع التي تعتمد عليها القصيدة الحديثة هو تجريد . فهذه جدلية تحملها القصيدة الحديثة في ثناياها .

ألا يمكن في هذه الحالة أن ننظر من مدخل أمثل . وهو أن نعتبر - لا أن نعتبر فقط - بل أن ندخل إلى القصيدة من حيث كون الصورة مستوى أو غلافاً من الأغلفة التي تغلف القصيدة ، وساعتها سوف نكون بإزاء مستويات عدة تعلمونها جميعاً ، مستوى الصوت ، والصيغة ، والدلالة ، حتى نصل إلى مستوى الصورة ، قد يكون مثل هذا المدخل أمثل من وجهة نظر القصيدة الحديثة .

ما أشار إليه البحث من تقسيم القصيدة إلى قصيدة غنائية ، وقصيدة درامية ، وقصيدة متكاملة . أخشى أن الإنسان قد يقع في هاوية التقسيم الحاد لبعض الأنواع وأنماط الشعر المعاصر بهذا الشكل ، والمسؤول عن ذلك هو «ت . س . إليوت» حينما فرَّق تفرقته الشهيرة بين درامية

الشعر . والشعر الدرامي . مع أن كل قصيدة حديثة لابد أن تتعدد فيها الأصوات ، بحيث نجد فيها ما هو غنائي ، وما هو درامي ، لأن الكل يتفاعل على مستويات عدة . لكي يخرج في النهاية ما يدعى بالقصيدة . تعدد الأصوات بدلاً من تعدد جرعات المعاني بهذا الشكل ، حيث نميز في القصيدة الواحدة بين ما هو غنائي - أو في الشعر حتى - بين ما هو غنائي ، وما هو درامي ، وما هو متكامل .

وتعقيباً لما ذكرته الدكتورة سلمى ، وما أشير إليه في هذه الندوة من تجاوز أدونيس ، فأنا أخشى أن أقول أيضاً إنه مسبوق لا متجاوزٌ فقط ، لأن عملية العلاقة ، أو إزاحة العلاقة بين الصفة والموصوف ، وتعطيل الدلالة ، واستعمال المهجور ، والتخفف من أدوات الربط في الجملة الشعرية ، كل هذه الأنماط التي أشير إليها في بعض المؤلفات . سُبِقَ إليها أدونيس ، ولنا في «سعيد عقل» ، و «صلاح لبكي» و «صلاح الدين الأسير» مثالٌ ، ومن بعض النماذج :

فصعَّدَ في السهلِ أنفاسَهُ

وأحنى على الجبل الأصلع

«والشاطئ الرحيب» والأزرق الأرحب» ، «بلحن من القاتم المفزع» ، «الساهيات النجوم» ، الأواني العصور» . عملية هز...

كم أريد - وهذه مقولة رددها أكثر من مرة هذا الجيل - كم أريد كلمة أكثر لطفا من كلمة لطيف ، وأكثر إشراقة من كلمة مشرق ، وأكثر جمالاً من كلمة جميل ، لأنهم أحسُّوا باستهلاك اللغة الشعرية المعاصرة لهم .

أريد أن أقول إنه ليس فقط كما ذكر الأخ الدكتور صبحي - أن أدونيس متجاوِزٌ - بل إنه مسبوق في كل ما يبدو وكأنه قد استخدمه لأول مرة وببكارة منقطعة النظير .

□ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

أود أن أضيف إلى الباحث الدكتور اليافي بعض الثناء ، إذ وجدت فعلاً في تقسيمه للأنساق إلى نفسية وإيقاعية ولغوية عملاً مهماً ، وإنجازاً يُحسب لدراسات الصورة . لكنني أختلف معه في نقطة بسيطة ، وهي أن المونتاج و «الكولاج» يتلامح هنا وهناك دون أن يشكل ظاهرة ، والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندرس الصورة في الشعر الحديث ، دون أن ندرس «المونتاج» السينمائي . فكما يقوم عامل المونتاج الذكي بتقطيع أشلاء الصور ، ويصنع منها

«فيلماً» متماسكاً ، يقوم الشاعر بوضع صور بهذه الطريقة ليخلق منها قصيدة ، والصانع الماهر هو الذي يخفي هذه القضايا بشكل جيد .

أما المعقبة الدكتورة سلمى ، فلتعذرني لأن لغتها الحماسية عن الذين يقعون بالعشرات ، ذكرتني بقصة للخطيب البغدادي عن أعرابي قدم إلى أحد الولاة ، فقدّم خصمه وقال : «أصلح الله الأمير ، ناصبيٌّ ، جهميٌّ ، مجبِّر ، مشبِّ ، يشتم معاوية بن أبي طالب ، الذي هدم الكعبة على علي بن أبي سفيان» . فقال الوالي : «والله لا أدري ممَّ أتعجب؟... من معرفتك بالتاريخ؟... أم من علمك بالمقالات ؟...

هذه اللغة الحماسية ، وتحديداً في محاولة التعصب لبعض الشعراء من هنا أو هناك ، قد صرفت المعقبة عن التركيز على البحث الأساسي الذي يُفترض أن تعقّب عليه ، وأدخلتنا في عالم آخر ، ربما كان موضوعه ندوة أخرى .

والملاحظة الأساسية التي أود أن تركز عليها المعقبة في المستقبل . هي البحث عن المؤسس الجوهري للصورة في القصيدة الحديثة ، ولو فعلت ، فإنها ستكتشف أن محمد الماغوط هو ذلك المؤسس الجوهري وليس أدونيس .

□ رد الباحث الدكتور نعيم اليافي □

أجد أنه من غير الجدوى - فقد اختلفت الآراء كثيراً حول بعض الدلالات والمفردات والأحكام والتقويمات - أن أقوم بالتعليق عليها ، وحسبي أن أشير إلى أنني تعلمت أن الحوار مفيد ، والحوار ينتج دلالة ، وأتصور أنني قد تعلمت كثيراً سواء من المناقشين أو من الأخت المعقبة . لكنني أريد أن أعلق على شيء واحد لعلنا في المستقبل نفيد منه جميعاً ، هو أن ما حدث لهذه الندوات جميعاً من إشكالية تتعلق بما أثير اليوم من اختلاف بالمفهومات ، واختلاف بالمصطلحات واختلاف بمناهج التناول ، يجعلنا نتوجه إلى مؤسسة البابطين للإبداع الشعري أن تعمد مستقبلاً إلى توجيه دعوة لجميع المفكرين والمثقفين والنقاد ، تدعوهم إلى ندوة خاصة لمناقشة مثل هذه القضايا الجوهرية .

مصطلح الصورة . مصطلح المعاصرة ، مصطلح التحديث ، كل هذه المصطلحات - في الواقع - بحاجة إلى أن نمعن النظر فيها لعلنا نتفق -ولا بأس ضمن الاتفاق من خلافات جزئية- أما أن يكون الاختلاف كما حدث في الندوة من أولها إلى آخرها . اختلافات جوهرية ، فمرة

تستعمل المعاصرة بمعنى الزمان ، من نهاية البارودي ، من نهاية القرن التاسع عشر حتى الوقت الحاضر . ومرة تستعمل الحداثة بمعنى الاتصال بالتراث أو بمعنى القطيعة المعرفية عن التراث ، ومرة نستعمل الانزياح -ويرفض أحد الإخوة أن نستعمل هذا المصطلح- ونلجأ إلى مصطلح آخر قديم لعلنا نحييه من جديد... كل ذلك إشكاليات . وهذه الاشكاليات ، أو ما أسميها أنا الأدوات المعرفية ، هي ضرورية لأية ندوة تعقد الآن أو في المستقبل .

أكرر شكري ، ودعوتي لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، لإقامة ندوة في المستقبل حول المصطلحات ومناهج النقد .

□ رد المعقبة الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي □

أول شيء . الأنا الفولتيرية التي ذكرها الدكتور جابر عصفور ، أنا ذكرتها لأن الدكتور اليافي كتبها وذكرها في بحثه المطوّل ، فأجبته عليها ، هذا الوصف الذي وصفه «ستيفن سبيندر» وليس مني أنا . فأذكر أنني منذ عشر سنوات عندما حضرت ندوة شوقي وحافظ ، هنا في القاهرة عقدنا اجتماعاً صغيراً حول الحداثة في الشعر . وتحدثت أنا ، ولم أكن آنذاك قد قرأت لـ «ستيفن سبيندر» أبداً .

درست «ستيفن سبيندر» عندما درست عن الحداثة الشعرية ، عندئذ لجأت إلى هذه الدراسات المشهورة عن الحداثة الشعرية في الغرب ، لكنني أنا قلت في تلك الندوة بأن الذي يقرر الحداثة ليس فقط لغة الشاعر وصوره ، ولكن أيضاً موقفه ، رؤيا الشاعر .

ولا يمكن أن يكون الشاعر حديثاً إذا كان يعتقد أنه نبي وقائد . قلت هذا قبل أن أكون قد اطلعت بعد على «ستيفن سبيندر» . ولما وجدت أن ستيفن يقول هذا ، طبعاً أنا أقتبس منه ، لأن هذا يلائم تماماً ما كنت أفكر فيه . . . لم أتعلم كل شيء من الآخرين ، هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى ، بالنسبة لذكر الأسماء الفرنسية ، فإن ذكر الأسماء الفرنسية قد ملأ هذه القاعة عشرات المرات ، ولست أنا أول من ذكر ناقداً غربياً .

ثم قضية السبعينات ، في السبعينات كان عندنا شعراء ، وكان خط الإبداع الحقيقي الحي موجوداً ونامياً ، لكن كثرة الشعراء المقلدين الذين قلدوا أدونيس بالذات – وأكرر وأصر أدونيس بالذات – كانوا كثيرين إلى درجة أن سقطوا كثيراً ، وهذه ليست جملة عاطفية ، أنا لم أكتب كتابة عاطفية ، ويبدو أن الدكتور اللاذقاني لم يقرأ لي في الحقيقة ، فأنا بيني وبين أدونيس

إشكالات كثيرة لا أريد أن أخوض بها . ولست أنا من اتباع أدونيس ، ولست أنا من أتباع أولئك الذين يدورون حول أدونيس ، بل العكس ، وهو يعرف ذلك ، وبيننا إشكالات كثيرة ، والحقيقة أنني حين أذكره - أبرهن لنفسي قبل الجميع أنكم لا تعرفون أنتم ما بيني وبين أدونيس - أبرهن لنفسي دائما على موضوعيتي الصارمة ، فعندي إحساس بالموضوعية أحترمه كثيراً . وأنا في الوقت نفسه لم أمدح أدونيس ، بل قلت الحقيقة ، فالرجل جرّب في الصورة تجربة كبيرة جداً .

وسواء كانت مهمة أو غير مهمة فيما يتعلق بالفنية ، فهي مهمة فيما يتعلق بتاريخ الشعر . وهذا شيء لا يمكن أن يناقضه إنسان . وهذه حقيقة تاريخية لا يمكننا قطعياً أن نتغاضى عنها .

أما بالنسبة لما قاله الدكتور محيي الدين صبحي عن قضية الشاعر الأمريكي . فالشعراء دائما يتنبأون بما يقوله الآخر . وعندما يعجب شاعر آخر من لغة أخرى . . (دربلي) مثلاً ، من كبار الشعراء ، عندما أمثل بتقبله وحماسته للقصائد التي أعطيتها له ، فهذا يدل على قابلية هذا الشعر للشمولية ، وأنه استطاع أن يترجم نفسه هذا الشعر إلى لغة أعجبته ، وليس مهماً أن يكون أمريكياً أو صينياً أو يابانياً . أنا ليست عندي عقدة الأجانب قطعياً ، بل العكس ، عندي بعض كبرياء زائدة ضد الأجانب ، لكن الحقيقة يجب أن تقال .

وأشكر الدكتور محيي الدين اللاذقاني حين أرشدني إلى ما يجب أن أركز عقلي عليه في المستقبل . والحقيقة أننا أخرجنا للماغوط حوالي ٣١ قصيدة باللغة الإنكليزية ، وكتبت أنا المقدمة لها ، كتبت الكثير عن الماغوط ، فأنا كثيرة الوعي لتشبيهاته ، والماغوط أكثر ما استعمل بالصور والتشبيهات . وقد تحدثت عنها وذكرت قيمتها من أنها تشبيهات طريفة جداً لجأت إلى التمثيل بالأشياء العادية . مثلاً : فوطة النادل... أو موقف أمام فندق... أو على الرصيف... إلخ . مثَّل بأشياء لم يمثِّل بها أي شاعر من قبله أبداً . وأنا أحب الماغوط كثيراً . وقد قلت إنه في طليعة الحداثيين . هو وصلاح عبد الصبور ، والماغوط أكثر حداثة من أدونيس ، إلا أن الذي أثر في الشعر وصور الشعر هو أدونيس . فكيف ننكر هذا ؟...

□ الدكتور علي الباز - رئيس الجلسة □

أشكر الأخ الأستاذ الدكتور نعيم اليافي على بحثه القيم ، كما أشكر الأخت الأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي على تعقيبها الجيد .

وفي ختام هذه الدورة ، اسمحوا لي أن أقول إنها كانت ندوة رائعة جداً ، والحق أن لي سطراً واحداً بالنسبة للشق الأول من الندوة . وهو الخاص بالبارودي .

وأقول إن البارودي ، هذه الثلاثية الرائعة . كإنسان ، ومناضل ثم كمحقق للتراث ، ثم كشاعر عظيم ، مجدد في ذلك الزمان البعيد الذي هبط فيه الشعر كل الهبوط .

ومهما اختلفنا حوله ، فها نحن نجتمع هنا لكي نحتفي به بعد ما يقرب من قرن من الزمان ، وهذا وحده دليل على أنه يستحق هذا الاحتفال . وعلى عظمة هذا الرجل المجدد ، الذي أكرر أننا أحياناً كنا نستدعيه هنا لكي نحاسبه على تجديده . ونقيسه بمقياس هذا الزمان . زماننا بدلاً من أن نتنقل نحن ونسافر برحلة طويلة عبر ٨٨ عاماً لكي نقيس تجديده في ذلك الزمان البعيد .

أما بالنسبة للعنصر الثاني من عناصر الندوة ، عن القصيدة العربية المعاصرة . فقد وجدت أن الإخوة جميعاً قد تحدثوا قبلي عن اختلاف مفاهيم المصطلحات . وهذه مشكلة قائمة – كما تعلمون – في دائرة العلوم الاجتماعية والإنسانية . وأخشى – مهما عقدنا من مؤتمرات وندوات – أن لا نصل إلا إلى الحد الأدنى من تحديد معاني هذه المصطلحات . ولكن الخلاف بين كل مناقش وآخر أحياناً ليس على الموضوع الذي يختلفون فيه ، ولكن على المفهوم الخاص لكل واحد منهم عن معنى هذا المصطلح : الحداثة والمعاصرة والتجديد ، إلى غير ذلك .

في النهاية لقد سعدت كثيراً بهذا الحوار الساخن الناجح عن الإحساس بالمسؤولية... فشكراً جزيلاً لكم جميعاً وأعطي الآن الكلمة الختامية لأعمال الندوة للأستاذ عبد العزيز السريع الأمين العام لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ومدير عام الندوة .

□ كلمة الأستاذ عبد العزيز السريّع □

أمين عام مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – مدير الندوة

...بسم الله... بدأنا أعمال هذه الندوة ، وباسمه نأتي لختامها ، ولقد سعدت كثيراً ، وسعد معي جميع الزملاء أعضاء مجلس الأمناء بحضور جمعكم الكريم ، وإنه إذ يعز علينا الفراق – فإن الأمل يحدونا بلقاء قريب . وإنه باسم الأخ عبد العزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء ، والزملاء أعضاء المجلس . أتقدم إليكم جميعاً بالشكر الجزيل على تلبيتكم دعوتنا . ومساهماتكم بأعمال هذه الندوة بالبحث والتعقيب والمناقشة . أرجو أن تكون صلة المؤسسة بكم جميعاً ممتدة

ومستمرة . وهي على استعداد للاستماع إلى نصائحكم وتلقي مراسلاتكم ، في نطاق اهتمامها واهتمامكم بالشعر العربي ونقده . لقد تعددت الأبحاث ، وتنوعت الاجتهادات في هذه الندوة ، وكانت مفيدة وممتعة معاً ، وكل ذلك مرده لجديتكم ولاحساسكم بأهمية موضوع الندوة .

وبعد ... أود أيها السادة أن أعلن لكم عن الجديد في نشاط مؤسستكم الفتية - مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري -

أولاً - قرر مجلس الأمناء في جلسته الأخيرة يوم الجمعة ١١/ ١٢/ ١٩٩٢ . إعادة تنظيم منح الجائزة ، لتكون مرة كل سنتين بدلاً من سنوية ، وأن تُضاعَفَ قيمتها لتصبح على النحو التالي :

- جائزة الإبداع في الشعر - وقيمتها أصبحت : ٤٠ ألف دولار أمريكي .
- جائزة الإبداع في نقد الشعر - وقيمتها أصبحت : ٤٠ ألف دولار أمريكي .
- جائزة أفضل ديوان صدر خلال السنوات الخمس الأخيرة من تاريخ الإعلان : ٢٠ألف دولار أمريكي .
- جائزة أفضل قصيدة نشرت خلال عامي الإعلان : ١٠ آلاف دولار أمريكي .

كما قرر مجلس الأمناء تسمية الدورة القادمة - وهي الرابعة - باسم الشاعر «أبو القاسم الشابي» ، وستنظم ندوة مماثلة لندوتنا هذه ، تصاحب حفل توزيع الجوائز الذي تحدد له شهر أكتوبر من عام ١٩٩٤ ، ونأمل تلقي اقتراحاتكم لتلافي أي نقص .

وفي الختام أجدد وأكرر الشكر الجزيل ، والتقدير البالغ لكم جميعاً على حضوركم ومساهماتكم ، والى لقاء قريب في مناسبات مماثلة .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته......

تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة وصور من الجلسات



تحرير : فريق العمل

● الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن - «مصر» ●

- دكتوراه في الأدب العربي - جامعة لندن- ١٩٦٤ .
- رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة عين شمس .
- مدير مركز الخدمة العامة بالجامعة .
- إعارة إلى جامعة الكويت - من ٦٧-١٩٧٠ ، ومن ٧٩-١٩٨٣ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية .
- شعر عبيد الله بن قيس الرقيات «تحقيق ودراسة» .
- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق .
- دراسات أدبية .
- بين القديم والحديث ، دراسة في الأدب والشعر والقصة والمسرح والنقد .
- مجموعة متنوعة من الدراسات منها الشعر الكويتي الحديث - دراسة نقدية .

● الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - «البحرين» ●

- ☐ ولد عام ١٩٥٢ في الحد - البحرين .
- ☐ ناقد ومؤرخ أدب .
- ☐ ليسانس من جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية - القاهرة ١٩٧٢ .
- ☐ ماجستير في الأدب والنقد - جامعة القاهرة ١٩٧٧ .
- ☐ دكتوراه في الأدب والنقد - الجامعة التونسية - كلية الأداب - عام ١٩٨٣ .
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين منذ عام ١٩٩٢ .
- ☐ رئيس أسرة الأدباء والكتاب في البحرين .
- ☐ رئيس تحرير مجلة «كلمات» التي تصدر في البحرين .
- ☐ له عدد كبير من المؤلفات والبحوث والدراسات .

○ من مؤلفاتــــه ○

- ☐ القصة القصيرة في الخليج العربي ١٩٨١ .
- ☐ ظواهر التجربة المسرحية في البحرين ١٩٨٠ .
- ☐ المسرح والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي ١٩٨٦ .
- ☐ الثقافة والتواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي ١٩٨٩ .
- ☐ تكوين الممثل المسرحي ١٩٩٠ .

● الأستاذ أبوالقاسم محمد كرو - «تونس» ●

- ☐ من مواليد عام ١٩٢٤ في مدينة قفصة - بتونس .
- ☐ ناقد ومؤرخ أدب .
- ☐ ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد ١٩٥٢ .
- ☐ رئيس دائرة المكتبات بوزارة الثقافة - تونس .
- ☐ كان استاذاً بمعاهد التعليم في بغداد وطرابلس (ليبيا) وتونس .
- ☐ كان مديراً للدار العربية للكتاب ١٩٧٦/ ١٩٧٧ .
- ☐ عضو مراسل لمجامع اللغة العربية بالقاهرة وعمان وبغداد .
- ☐ له عدد كبير من المؤلفات ، وقد ترجم أكثرها إلى اللغات الفرنسية والانكليزية والألمانية والأسبانية والروسيةمنها
- ☐ وسام الجمهورية (للصنف الثالث) ١٩٦٩ .
- ☐ وسام الاستحقاق الثقافي (الصنف الأول) ١٩٨٩ .
- ☐ وسام الجمهورية (الصنف الثاني) ١٩٩٠ .
- ☐ جائزة الدولة التقديرية في النقد ١٩٩٠ .

○ من مؤلفاتــــه ○

- ☐ ماي شهر الدماء والدموع في المغرب العربي ١٩٥١ .
- ☐ الشابي ، حياته وشعره ١٩٥٢ .
- ☐ كفاح الشابي ، أو الشعب والوطنية في شعره ١٩٥٤ .
- ☐ التعليم التونسي ، بين الحاضر والمستقبل ١٩٥٥ .
- ☐ شوقي وابن زيدون في نونيتيهما ١٩٥٦ .
- ☐ شخصيات أدبية (من المشرق والمغرب) ١٩٥٨ .
- ☐ آثار الشابي وصداه في الشرق ١٩٦١ .
- ☐ كرباكه : شاعر الغناء والمسرح ١٩٦٥ .
- ☐ ابن هاني الاندلسي ١٩٥٧ .
- ☐ الشابي من خلال رسائله ١٩٧٠ .
- ☐ مستدرك الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية ١٩٨٨ .
- ☐ دراسات عن تاريخ قفصة وأعلامها ١٩٩٣ .

● الأستاذ أحمد الطريبق أحمد - «المغرب» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٥ في مدينة طنجة بالمغرب .
- ☐ حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي ، ويعد الآن أطروحته للدكتوراه عن «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي - العصر الإسماعيلي» .
- ☐ عمل أستاذا بالمرحلة الثانوية من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٧ ومنها انتقل إلى المركز التربوي ، ومن هذا التاريخ وهو أستاذ بكلية الآداب بتطوان .
- ☐ عضو في اتحاد كتاب المغرب ، وكاتب للفرع بمدينة طنجة .
- ☐ شارك في الإنتاج الإذاعي لمدينة طنجة ، وفي برنامج أدبي بعنوان «مواقف أدبية» ، كما حضر مهرجانات شعرية عربية ، ومؤتمرات الأدباء العرب في ليبيا وتونس والعراق .

● الأستاذ الدكتور أحمد درويش - «مصــر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٣ في منيل السلطان بمحافظة الجيزة - مصر .
- ☐ تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٦٧ ، وحل على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة السربون - باريس ١٩٨٢ .
- ☐ عين معيداً بكلية دار العلوم فمدرساً بها ، فأستاذاً مساعداً ١٩٨٨ .
- ☐ عمل محاضراً في معاهد علمية عديدة أخرى مثل الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ومدرسة المعلمين العليا بباريس ، ومعهد إعداد المذيعين بالتلفزيون المصري ، وكلية الآداب بجامعة السلطان قابوس .
- ☐ ساهم في تكوين الجمعية المصرية للأدب المقارن ، وشغل منصب نائب رئيسها ، كما اشترك في عدد من المؤتمرات والندوات وحلقات البحث العلمية في كل من القاهرة والمنصورة والمنيا وباريس ومسقط ، ونشر عشرات الدراسات والمقالات في المجلات العلمية المتخصصة في أنحاء الوطن العربي .

○ من دواوينــــه ○

- ☐ ثلاثة ألحان مصرية ١٩٦٧ (بالاشتراك) .
- ☐ نافذة في جدار الصمت ١٩٧٤ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق .
- ☐ بناء لغة الشعر (ترجمة) .
- ☐ في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة .
- ☐ دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة .
- ☐ حول الأدب العربي (بالفرنسية) .
- ☐ جابر بن زيد .

● الأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر - «مصـر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٣٣ بالقاهرة .
- ☐ حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية والدراسات الاسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٥٨ .
- ☐ ماجستير في علم اللغة من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٦٣ .
- ☐ دكتوراه في علم اللغة من كلية الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج -بريطانيا- ١٩٦٧ .
- ☐ عمل معيداً فمدرساً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة (١٩٦٠-١٩٦٧) .
- ☐ ثم محاضراً فأستاذاً مساعداً بكلية التربية بطرابلس -ليبيا- (١٩٦٧-١٩٧٣) .
- ☐ ثم أستاذاً مساعداً بكلية الآداب - جامعة الكويت (١٩٧٣-١٩٧٧) .
- ☐ ثم أستاذاً بكلية الآداب - جامعة الكويت (١٩٧٧-١٩٨٤) .
- ☐ ثم أستاذاً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة - منذ ١٩٨٤ .
- ☐ ثم أستاذاً معاراً لكلية الآداب - جامعة الكويت - منذ ١٩٨٨ .
- ☐ ثم رئيساً لقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت- منذ ١٩٩١ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ تاريخ اللغة العربية في مصر - الهيئة العامة للتأليف والنشر- القاهرة ١٩٧٠م .
- ☐ البحث اللغوي عند العرب - عالم الكتب ١٩٧١ .
- ☐ أسس علم اللغة - ترجمة عن الانجليزية - عالم الكتب ١٩٧٣ .
- ☐ من قضايا اللغة والنحو - عالم الكتب بالقاهرة ١٩٧٤م .
- ☐ ديوان الأدب للفارابي - تحقيق ودراسة -مجمع اللغة العربية بالقاهرة في خمسة أجزاء ١٩٧٤-١٩٧٩ .
- ☐ المنجد في اللغة لكراع - تحقيق بالاشتراك - عالم الكتب بالقاهرة - ١٩٧٦ .
- ☐ علم الدلالة - دار العروبة بالكويت ١٩٨٢ .
- ☐ معجم القراءات القرآنية - بالاشتراك - ثمانية أجزاء - جامعة الكويت ط أولى ١٩٨٢-١٩٨٥ .

● الأستاذ بول شاؤول - «لبنان» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٤ في سن الفيل - بيروت .
- ☐ حصل على إجازته من كلية الآداب - الجامعة اللبنانية .
- ☐ عمل في الصحافة الثقافية ، وكان مسئول القسم الثقافي في مجلة الموقف العربي حتى عام ١٩٩٢ ، ثم رئيس القسم الثقافي في جريدة السفير .
- ☐ له مساهمات في عدد من الصحف والمجلات العربية .

○ من دواوينه ○

- ☐ بوصلة الدم ١٩٧٧ .
- ☐ وجه يسقط ولايصل ١٩٨١ .
- ☐ موت نرسيس ١٩٩٠ .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ علامات من الثقافة المغربية الحديثة .
- ☐ كتاب الشعر الفرنسي الحديث (نقدوترجمة) .
- ☐ المسرح العربي الحديث .

- ولد عام ١٩٤٤ - في المحلة الكبرى - ج .م .ع .
- حصـل على الليسـانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٦٥ .
- ثم حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - بجامعة القاهرة ، ١٩٦٩ .
- ثـم حصل على درجة الدكتوراه من قسـم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٣م .
- معيد ، قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٦٦ .
- استاذ مساعد «زائر» للأدب العربي ، جامعة وسكونسن - ماديسون الولايات المتحدة الامريكية ، ٧٧/ ١٩٧٨ .
- أستاذ مساعد ، قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ .
- أستاذ النقد الأدبي ، قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ .
- العميد المساعد بكلية الآداب ، جامعة الكويت ، ٨٦/ ١٩٨٨ .
- أستاذ النقد الأدبي ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٨ .
- رئيس قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٠ .
- أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٣ .
- نائب رئيس تحرير مجلة «فصول» ، القاهرة ، ٨٠/ ١٩٨٢ .
- رئيس تحرير مجلة «فصول» ، ١٩٩٢ .

○ من مؤلفاتــه ○

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- المرايا المتجاورة ، دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
- قراءة التراث النقدي ، دمشق ، ١٩٩١ .
- التنوير يواجه الإظلام ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- ترجمة - عصر البنيوية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ترجمة - الماركسية والنقد الأدبي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
- ترجمة - النظرية الأدبية المعاصرة ، ١٩٩١ .

- ولد عام ١٩٢٣ بالقاهرة ، ج.م.ع .
- ليسانس الحقوق ١٩٤٧ ، ماجستير العلوم السياسية ١٩٦٠ ، دكتوراه القانون الدولي والعلوم السياسية ١٩٧٦ .
- استغرق عمله كضابط شرطة معظم سنوات عمره الوظيفي ، وتدرج في المناصب حتى عين مديراً للقضاء العسكري بوزارة الداخلية ، ورقي إلى رتبة اللواء حتى أحيل إلى المعاش ١٩٧٦ ، وكان يدّرس القانون خلال عمله بالشرطة .
- أمضى بعد تقاعده عشر سنوات في الجزائر (١٩٧٨-١٩٨٨) عمل خلالها أستاذاً بكلية الحقوق بجامعة وهران .

○ من دواوينـــه ○

- من وحي بورسعيد ١٩٥٧ - فارس الأمل ١٩٦٥ - حبنا أقوى من الموت ١٩٧٥- وردة كنت في النيل خبّأتها ١٩٨٥ - أحداق الجياد ١٩٩٠ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- رؤية جديدة في شعرنا القديم .
- شاعر وثورة .
- السفارات الثقافية في الدبلوماسية الإسلامية .
- التخطيط والتنظيم في الهجرة .

● الأستاذ الدكتور حمّادي صمّود - «تونس» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٧ في تونس .
- ☐ أستاذ بجامعة تونس - كلية الآداب .

○ من مؤلفاتــــه ○

- ☐ رسالة الدكتوراه عن التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري .
- ☐ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة .
- ☐ في نظرية الأدب عند العرب .
- ☐ نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي «بالاشتراك» .
- ☐ دراسات في الشعرية «بالاشتراك» .
- ☐ أبحاث ومحاضرات في العديد من المؤتمرات .
- ☐ دراسات في المجلات وخاصة في حوليات الجامعة التونسية .
- ☐ له كتاب تحت الطبع بعنوان «مواقف في الأدب والنقد .

● الأستاذ خالد الشايجي - «الكويـت» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٢ في الكويت .
- ☐ أنهى جميع مراحل دراسته في الكويت ، وحصل على بكالوريوس إدارة الأعمال من كلية التجارة .
- ☐ عمل موظفاً حتى وصل إلى وظيفة أمين عام للمجلس البلدي بدرجة وكيل وزارة مساعد ثم تقاعد منذ عام ١٩٨٨ .
- ☐ عمل رئيساً لتحرير جريدة الرأي العام ، ١٩٩٣ .
- ☐ يكتب الشعر والرواية والقصة القصيرة بالإضافة إلى المقالات الأدبية والسياسية والعلمية ، ونشر بعضاً من كتاباته في مجلتي «النهضة» و «الديرة» .

● الأستاذ رجاء النقاش - «مصـر» ●

- ولد بقرية منية سمنود ، محافظة الدقهلية ، مصر .
- حصل على ليسانس الآداب ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٦ .
- عمل بالصحافة ، حيث تولى رئاسة تحرير العديد من الصحف والمجلات منها الهلال والدوحة والراية القطرية والاذاعة والتلفزيون .
- يعمل الآن مديراً لتحرير مجلة المصور المصرية .
- ويعمل منذ عام ١٩٩٢ رئيساً لتحرير مجلة الكواكب .
- حصل على جائزة الإبداع في نقد الشعر من مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، ١٩٩٢ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- أدبـــاء معاصرون .
- ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء .
- العقاد بين اليمين واليسار .
- في أضواء المسرح .
- أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة .
- تأملات في الإنسان .
- صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر .
- عباقرة ومجانين .
- الانعزاليون في مصر .
- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة .

● الأستاذ الدكتور سعد البازعي - «السعودية» ●

- ☐ بكالوريوس في الأدب الإنجليزي ، جامعة الرياض «الملك سعود حالياً» ، ١٩٧٤ .
- ☐ حصل على الماجستير ، جامعة بردو الأمريكية ، ١٩٧٨ .
- ☐ حصل على الدكتوراه ، جامعة بردو الأمريكية ، ١٩٨٣ .
- ☐ عمل استاذاً مساعداً ثم أستاذاً مشاركاً للأدب الإنجليزي ،جامعة الملك سعود ، ١٩٨٤ .
- ☐ رأس مركز البحوث بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، لمدة عامين .
- ☐ رئيس قسم اللغة الإنجليزية ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ الذات وحضارة الآخر : البحتري وييتس ، مجلة جامعة الملك سعود .
- ☐ المرجعية العربية لحلم وردزورث ، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز ، جدة .
- ☐ ممالك اليباب : حجازي والمدينة ، باللغة الإنجليزية ، مجلة الأدب العالمي اليوم ، جامعة أكلاهوما الأمريكية .
- ☐ ثقافة الصحراء ، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، ١٩٩٠ .

● الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي - «فلسطين» ●

- ☐ ولدت عام ١٩٢٨ في السلط - شرقي الأردن .
- ☐ ليسانس في الأدب العربي والإنجليزي ، الجامعة الأمريكية .
- ☐ دكتوراه في الأدب العربي ، جامعة لندن .
- ☐ حصلت على عدد من الزمالات من الجامعات الأمريكية ، وعلى وسام القدس للإنجاز الأدبي ١٩٩٠ ، ووسام اتحاد المرأة الفلسطينية-الأمريكية للخدمة الوطنية المتفوقة في حقل الثقافة ١٩٩١ .

○ من دواوينهــا ○

- ☐ العودة من النبع الحالم ١٩٦٠ .

○ من مؤلفاتهــا ○

- ☐ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث .
- ☐ إلى جانب مقالاتها المتنوعة بالعربية والإنجليزية ، لها عدد من المنشورات باللغة الإنجليزية منها : *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*
- ☐ كتبت مقدمات لعدد من منشورات «بروتا» التي تعمل مديرة لتحريرها .

- من مواليد الكويت ١٩٤٣ .
- ليسانس في الأدب العربي ١٩٧٠ .
- ماجستير في الأدب العربي ١٩٧٤ .
- دكتوراه في الأدب العربي ١٩٧٨ .
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
- عضو المجلس الأعلى للإعلام .
- عضو هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة .
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية .
- أمين عام رابطة الأدباء في الكويت ١٩٨٤ .
- رئيس تحرير مجلة البيان حتى عام ١٩٩٠ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- الصوت الخافت ، مجموعة قصص .
- رجال من الرف العالي ، مجموعة قصص .
- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ .
- القصة القصيرة في الكويت .
- رسالة لمن يهمه أمر هذه الأمة .
- له عدد كبير من الأبحاث والمقالات النقدية والدراسات الأدبية منها :
  - المعلقات والنقد القديم ، البيان ، ع٢١٣ ، ١٩٨٣ .
  - الاسلام والإبداع الشعري - عالم الفكر ، م١٤ ، ع٤ ، يناير ١٩٨٤ .
  - الباقلاني ومعلقة امرئ القيس ، مجلة معهد المخطوطات ، م٢٨ ، ج١ يناير-يوليو١٩٨٤ .
  - قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، مجلة عالم الفكر ، م٨١ ، ع١ ، ١٩٨٧ .

- ☐ ولد عام ١٩٢٣ ، الكويت .
- ☐ درس القرآن في الكتاب .
- ☐ حفظ القرآن عن ظهر قلب وهو في الثامنة من عمره .
- ☐ درس اللغة العربية على أحد الفقهاء وكان في الوقت نفسه يتعلم الخطابة على يد خطيب وكانت مادة الخطابة تتكون من الشعر العربي وقراءة نهج البلاغة وجواهر الأدب وبعض دواوين الشعراء وكتب التفسير .
- ☐ كان ميله إلى الأدب يشتد حتى اتجه لكتابة المقالات ونشرها في الصحف الخليجية وكان أول مقال نشره سنة ١٩٣٩ ، في جريدة البحرين التي كان يصدرها المرحوم عبدالله الزايد وكان المقال بعنوان : «مكانة الأدب العربي» ، ينتصر في هذا المقال للدكتور زكي مبارك ضد المرحوم أحمد أمين .
- ☐ نشر بعض المقالات الأدبية في الصحف العربية في العراق والشام ومصر حتى سنة ١٩٥٨م ، وقتها عقد مؤتمر الأدباء العرب في الكويت حيث عين رئيساً لوفد الكويت في ذلك المؤتمر في دورته الرابعة .
- ☐ شارك في مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا المنعقد في القاهرة سنة ١٩٦١م .
- ☐ تم اختياره عضواً مراسلاً لمجمع اللغة العربية بالقاهرة بتاريخ ١٧/ ٣/ ١٩٦٨م .
- ☐ عمل أميناً عاماً لمكتبة وزارة الإعلام في الكويت حتى تقاعد عام ١٩٨٩ .
- ☐ عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
- ☐ عضو المجلس الاستشاري للإعلام في الكويت .
- ☐ عضو لجنة الرقابة .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ كتاب تأملات في الأدب والحياة .
- ☐ كتاب في رياض الفكر .
- ☐ كتاب شعراء معروفون مجهولون .

● الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدّي - «تونس» ●

- ☐ دكتور بكلية آداب منوبه ، جامعة تونس الأولى .
- ☐ وزير وسفير سابق .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ الاسلوبية والأسلوب .
- ☐ التفكير اللساني في الحضارة العربية .
- ☐ قراءات : مع الشابي ، المتنبي ، الجاحظ ، ابن خلدون .
- ☐ النقد والحداثه .
- ☐ اللسانيات من خلال النصوص .
- ☐ قاموس اللسانيات .
- ☐ اللسانيات وأسسها المعرفية .
- ☐ مراجع اللسانيات .
- ☐ قضية البنوية
- ☐ النظرية اللسانية والشعرية (بالاشتراك) .
- ☐ الشرط في القرآن .

- □ من مواليد ١٩٣٩ .
- □ كاتب قصة ومسرحية .
- □ ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت .
- □ مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي أمر بتشكيلها سمو رئيس مجلس الوزراء عام ١٩٧٢ .
- □ وفي عام ١٩٧٣ انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه وشغل فيه المهام التالية :
  - رئيس قسم المسرح .
  - رئيس قسم العلاقات الثقافية الخارجية .
  - مراقب الشئون الثقافية .
  - ثم مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى سبتمبر ١٩٩٣ .
- □ أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري .
- □ عضو اللجنة العليا للمسرح ٨٨-١٩٩٠ .
- □ كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من ١٩٦٣/ ١٩٧٤ ، شاهدها جمهور المسرح في الكويت والبلاد العربية ، بإخراج صقر الرشود ، لفرقة مسرح الخليج العربي... صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاع الديك» عام ١٩٨١ .
- □ له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام ١٩٨٥ ، بعنوان «دموع رجل متزوج» .
- □ نال الكثير من شهادات التقدير والميداليات التذكارية .

- ☐ ولد عام ١٩١٦ ، محافظة الدقهلية ، ج .م .ع .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٣٨ .
- ☐ نال درجة الدكتوراه من جامعة لندن ١٩٥٠ .
- ☐ عمل أميناً عاماً بمكتبة جامعة فؤاد الأول (القاهرة) ٣٩/ ١٩٤٥ ، فعضواً بهيئة التدريس بكلية الآداب - جامعة إبراهيم (عين شمس) ١٩٥٠ ، وتدرج في الوظائف الجامعية حتى درجة رئيس قسم اللغة العربية ٦١/ ١٩٧٢ ، وعين عميداً بكلية الآداب ٧٢/ ١٩٧٣ ، وأعير إلى جامعة بيروت العربية ٧٤/ ١٩٧٩ ، ويعمل الآن أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ رأس تحرير مجلات الشعر ٦٤/ ١٩٦٥ ، والمسرح ٦٧/ ١٩٦٨ ، والمجلة ٧٠/ ١٩٧٣ ، وإبداع ٨٣/ ١٩٩١ ، وهو عضو في مجلس إدارة جمعية الأدباء ، والجمعية الأدبية المصرية ، واتحاد الأدباء ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب .
- ☐ حصل على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى ، وجائزة الملك فيصل العالمية ١٩٨٠ ، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب ١٩٨٤ .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ مفهوم الشعر عند العرب .
- ☐ في الأدب المصري المعاصر .
- ☐ في الأدب العربي الحديث .
- ☐ في الشعر الإسلامي والأموي .
- ☐ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر .
- ☐ الكلمة والصورة .
- ☐ ترجم عدداً من الأعمال المسرحية والقصصية والروائية لشكسبير ، وتنيسي وليامز ، وريتشاردسون ، وثورنتون وايلدر ، وبوشكين .

● الأستاذ الدكتور عبدالله الغذامي - «السعودية» ●

- ☐ من مواليد مدينة عنيزة ، المملكة العربية السعودية ١٩٤٦ .
- ☐ دكتوراه في الأدب والنقد من جامعة أكستر بإنجلترا ١٩٧٨ .
- ☐ أستاذ النقد ونظرية الأدب بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود بالرياض .
- ☐ أستاذ النقد الأدبي الحديث ، جامعة الملك عبدالعزيز في جدة ٧٨/ ١٩٨٩ .
- ☐ منح جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية لعام ١٩٨٥ ، عن كتابه الخطيئة والتكفير .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ الخطيئة والتكفير ، جدة ، النادي الأدبي ، ١٩٨٥ .
- ☐ الصوت القديم الجديد «دراسات» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ☐ الموقف من الحداثة ومسائل أخرى «دراسات» ، ١٩٨٧ .
- ☐ تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- ☐ الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩١ .
- ☐ ثقافة الأسئلة ، النادي الأدبي ، جدة ، ١٩٩١ .

● الأستاذ الدكتور عبدالهادي التّازي - «المغرب» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢١ ، فاس ، المغرب .
- ☐ نال شهادة العالمية من جامعة القرويين ، ١٣٦٦هـ/ ١٩٤٧ .
- ☐ دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس ١٩٦٣ .
- ☐ دكتوراه الدولة من جامعة الإسكندرية ١٩٧١ .
- ☐ بروفي في الفرنسية ١٩٥٣ .
- ☐ شهادة في الإنجليزية ١٩٦٦ .
- ☐ أستاذ بجامعة فاس ، وبعدد من المعاهد والمدارس العليا والكليات في شتى الجهات .
- ☐ شارك في عشرات المؤتمرات الدولية ، منها مؤتمرات للقمة ، رئيس المؤتمر العالمي للأسماء الجغرافية .
- ☐ نشر عدة مقالات منذ ١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥ ، وترجم عن الفرنسية والإنجليزية عدداً من الدراسات والمقالات .
- ☐ سفير لبلاده في عدد من الدول العربية والإسلامية إبتداء من عام ١٩٦٣ .
- ☐ عضو في سائر المجامع العربية والأكاديميات الدولية ، وحائز على عدد من الأوسمة الرفيعة .

● الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل - «مصـر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢٩ في مدينة القاهرة .
- ☐ حاصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة عين شمس .
- ☐ تدرج في وظائف هيئة التدريس حتى وصل إلى درجة أستاذ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ثم صار عميداً للكلية ٨٠/ ١٩٨٢ ، ثم رئيساً لمجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب ٨٢/ ١٩٨٥ ، ثم رئيساً لأكاديمية الفنون ، وهو الآن أستاذ متفرغ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ عضو في كثير من الهيئات والمجالس مثل : لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة ، والمجالس القومية المتخصصة ، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي .
- ☐ حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٩٠ .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ الأدب وفنونه .
- ☐ الأسس الجمالية في النقد العربي .
- ☐ التفسير النفسي للأدب .
- ☐ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر .
- ☐ الفن والإنسان .
- ☐ أوبرا السلطان الحائر .
- ☐ الشعر العربي المعاصر .
- ☐ في الشعر العباسي .

● الدكتور علي البـــاز – «مصـــر» ●

- ولد عام ١٩٤١ ، في مدينة السرو بمحافظة دمياط .
- حصل على ليسانس الحقوق من جامعة عين شمس ١٩٦١ ، وبكالوريوس العلوم الشرطية ١٩٦١ ، ودبلوم القانون العام من جامعة القاهرة ١٩٧٢ ، وماجستير القانون العام من جامعة القاهرة ١٩٧٣ ، ودكتوراه في القانون من جامعة الإسكندرية ١٩٧٨ .
- عمل ضابط شرطة في بورسعيد والقاهرة والإسكندرية ، وتدرج حتى وصل إلى رتبة لواء شرطة ١٩٨٦ ، وقد عمل –بعد حصوله على الدكتوراه– أستاذاً للقانون بكلية الشرطة بالقاهرة ، ثم أعير للعمل أستاذاً للقانون العام بكلية الشرطة بدولة الكويت منذ ١٩٨٢ .

○ من دواوينـــه ○

- عيون بنات القاهرة ١٩٦٨ .
- هوامش على دفتر النصر .
- عندما يبحر القلب .
- مسافر في العيون .
- الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٩٣ .

○ من مؤلفاتـــه ○

له أكثر من عشرة مؤلفات قانونية منها :

- الرقابة على دستورية القوانين .
- الرئيس الموقت للدولة .
- صور النظام النيابي .

● الدكتور علي شلش - «مصـر» ●

- ☐ ولد في مدينة فارسكور ، محافظة دمياط عام ١٩٣٥ .
- ☐ أمضى سني الدراسة حتى نهاية المرحلة الثانوية بالإسكندرية .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، قسم الصحافة .
- ☐ نال درجة الماجستير ، ثم الدكتوراه من كلية الإعلام بجامعة القاهرة ١٩٨٣ .
- ☐ عمل في تدريس النقد والدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية من ٧٤/ ١٩٧٩ .
- ☐ هاجر إلى بريطانيا منذ عام ١٩٧٩ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ ثمن الحرية ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
- ☐ عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ☐ حب على الطريقة القصصية ، دار الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٦ .
- ☐ عزيزتي الحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ☐ من الأدب الإفريقي ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
- ☐ ألوان من الأدب الإفريقي ، سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ☐ تاجور شاعر الحب والحكمة ، سلسلة كتابك ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ☐ في عالم الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- ☐ أحمد ضيف ، سلسلة نقاد الأدب ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- ☐ علامات استفهام ، نادي جدة الأدبي ، جدة ، ١٩٩٢ .
- ☐ الأدب الإفريقي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٣ .
- ☐ النقد السينمائي في الصحافة المصرية من ١٩٢٧ إلى ١٩٤٥ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ .
- ☐ جمال الدين الأفغاني بين دارسيه ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ☐ الأعمال المجهولة لجمال الدين الأفغاني ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .
- ☐ الأعمال المجهولة لمحمد عبده ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .
- ☐ الأعمال المجهولة لمصطفى المنفلوطي ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .

● الدكتور كمال عمران - «تونس» ●

- ☐ ولد بمدينة تونس عام ١٩٥١ .
- ☐ تخرج من دار المعلمين العليا ، ومن كلية الآداب بتونس .
- ☐ أستاذ بجامعة تونس الأولى ، كلية الآداب .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ الإبرام والنقض ، قراءة في الثقافة الإسلامية .
- ☐ التجريب والتجريد في الثقافة الإسلامية .
- ☐ محمد بيرم الخامس «من رجال الإصلاح والتنوير» ، ببليوغرافيا تحليلية .
- ☐ في الشعر التونسي المعاصر .
- ☐ أبو حيان التوحيدي ، بين الفكر والوجدان «بالاشتراك» .
- ☐ الترجمة ونظرياتها «بالاشتراك» .
- ☐ يشرف على إصدار سلسلة «موافقات» وهي دراسات فكرية في الفكر الإصلاحي والتنويري .

● الأستاذ الدكتور ماهر حسن فهمي - «مصر» ●

- أستاذ الأدب الحديث بالجامعات المصرية والعربية .
- تخرج من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، عام ١٩٥٠ ، وحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها عام ١٩٥٧ .
- جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٩٦٦ - عن دراسته عن «محمد توفيق البكري» .
- جائزة «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - في نقد الشعر» ، ١٩٩٢ .

○ من مؤلفاته ○

- أصدر العديد من المؤلفات والأبحاث في مجال دراسة النثر الأدبي الحديث ، وفي مجال دراسة الشعر الحديث ، وفي مجال الدراسة النقدية ، وقد بلغ عددها سبعة عشر مؤلفاً منها :
  - مؤلفه عن قاسم أمين عام ١٩٦٥ .
  - «الصوت والصدى» دراسة فنية في شعر المتنبي عام ١٩٩١ .

● الأستاذ محمد التهامي - «مصـر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢٠ في قرية الدلاتون ، شبين الكوم ، محافظة المنوفية .
- ☐ حصل على ليسانس في القانون والاقتصاد من كلية الحقوق ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٧ .
- ☐ اشتغل بالمحاماة والصحافة والإعلام ، فكان مديراً لتحرير صحيفة الجمهورية ١٩٥٨/٥٣ ، فمديراً لإدارة الإعلام بالجامعة العربية ٥٨/ ١٩٧٤ ، فرئيساً لبعثة الجامعة العربية في إسبانيا ١٩٧٤/ ١٩٧٩ ، فمستشاراً لجامعة الدول العربية إلى أن تقاعد .
- ☐ نال الميدالية الذهبية لشعر معركة بورسعيد ١٩٥٦ ، وجائزة مجلس رعاية الفنون والآداب للشعر القومي ١٩٦١ ، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب من مصر ١٩٩٠ .

○ من دواوينـــه ○

- ☐ أغنيات لعشاق الوطن ، ١٩٨٧ .
- ☐ أشواق عربية ، ١٩٨٨ .
- ☐ أنا مسلم ، ١٩٩٠ .

● الأستاذالدكتور محمد حسن عبدالله - «مصـر» ●

- ☐ من مواليد المنصورة ، محافظة الدقهلية ١٩٣٥ .
- ☐ حصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة ١٩٦١ .
- ☐ ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة ١٩٦٦ .
- ☐ دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس ١٩٧٠ .
- ☐ عمل أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة القاهرة، .
- ☐ ثم رئيساً لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية- بكلية التربية بالفيوم .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ عزالدين بن عبدالسلام ، ١٩٦٢ .
- ☐ أنفاس الصباح ، ١٩٦٣ .
- ☐ الشعلة وصحراء الجليد ، ١٩٦٥ .
- ☐ الواقعية في الرواية العربية ، ١٩٧٠ .
- ☐ الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ، ١٩٧٢ .
- ☐ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ، ١٩٧٣ .
- ☐ الصحافة الكويتية في ربع قرن ، كشاف تحليلي ، ١٩٧٤ .
- ☐ ديوان الشعر الكويتي ، ١٩٧٤ .
- ☐ مقدمة في النقد الأدبي ، ١٩٧٥ .
- ☐ صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية ، ١٩٨١ .
- ☐ الصورة والبناء الشعري ، ١٩٨١ .
- ☐ صورة المرأة في الشعر الأموي ، ١٩٨٧ .

● الأستاذالدكتور محمد زكي العشماوي – «مصـر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢١ ، في مدينة فارسكور .
- ☐ حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٥ ، وماجستير في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية ١٩٥١ ، دكتوراه في النقد الأدبي من جامعة لندن ١٩٥٤ .
- ☐ تدرج في وظائف التدريس بجامعة الإسكندرية بدءاً من معيد ١٩٤٦ ، وانتهاء بدرجة أستاذ ١٩٦٨ ، وأنتخب عميداً لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية ١٩٧٤ ، وعين نائباً لرئيس الجامعة ٧٦/ ١٩٧٩ ، وعميداً لكلية الآداب ببيروت ٧٩/ ١٩٨١ ، وأستاذاً متفرغاً بجامعة الإسكندرية منذ ١٩٨١ .
- ☐ عضو المجلس الأعلى للثقافة ٧٦/ ١٩٧٩ ، ومقرر اللجنة العلمية للترقيات ٧٥/ ١٩٧٩ ، ورئيس مجلس إدارة مجلة أمواج منذ ١٩٧٧ .
- ☐ أشرف على الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية والعربية .
- ☐ جائزة التقدير العلمي لجامعة الإسكندرية وميداليتها الذهبية ١٩٧٩ .
- ☐ جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ١٩٨٣ .
- ☐ جائزة عبدالعزيز سعود البابطين في النقد الأدبي ١٩٩٠ .
- ☐ جائزة الدولة التقديرية المصرية ١٩٩٢ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ النابغة الذبياني .
- ☐ قضايا النقد الأدبي .
- ☐ دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن .
- ☐ الأدب وقيم الحياة المعاصرة .
- ☐ موقف الشعر من الفن والحياة .
- ☐ فلسفة الجمال ، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد .
- ☐ المسرح : أصوله واتجاهاته المعاصرة .
- ☐ النقد التطبيقي .

● الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد - «مصـر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٣٧ في مصر .
- ☐ تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية ١٩٦٦ ، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر ١٩٧٣ .
- ☐ تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة حتى أصبح أستاذاً ، ويعمل حالياً أستاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب ، جامعة الكويت .
- ☐ يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات ، وقد نشر نتاجه في العديد من المجلات الأدبية مثل : المجلة ، والثقافة ، والرسالة الجديدة ، والشعر .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ في المسرح المصري المعاصر .
- ☐ الشعر الأموي .
- ☐ الرمز والرمزية .
- ☐ في الشعر المعاصر .
- ☐ شعر المتنبي .
- ☐ النثر الكتابي .
- ☐ واقع القصيدة العربية .
- ☐ قراءة حديثة في الشعر العباسي .
- ☐ الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك» .
- ☐ توفيق الحكيم «بالاشتراك» .

- ناقد ومترجم .
- تخرج من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية ، ١٩٥٢ .
- حصل على الماجستير عام ١٩٥٧ .
- حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٠ .
- أشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية .
- عمل وكيلاً لكلية الآداب بالإسكندرية للدراسات العليا والبحوث .
- عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بنفس الجامعة ثم عميداً لآداب طنطا .
- عمل ملحقاً ثقافياً بجامعة الدول العربية .
- جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب في الرواية التاريخية عن رواية «هزيمة لويس السابع» .

○ من مؤلفاتـــه ○

- التجديد في شعر المهجر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
- ضرائر الشعر للقزاز القيرواني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٦٤ .
- دراسات في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٦٤ .
- تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٧ .
- الشعر العربي في العصر الجاهلي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٦٩ .
- الشعر العربي في القرن الأول الهجري ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ١٩٧٦ .
- دراسات في الشعر العربي الحديث ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .

○ من ترجماتـــه ○

- الإسلام ، لألفرد جيوم ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ .
- فلفل الملاح الصغير ، تأليف جين جولد ، مكتبة الخانجي ، ١٩٦٠ .
- عالم القصة ، تأليف برنارد دي ثوتو ، مؤسسة فرانكلين ، ١٩٦٣ .

● الأستاذ الدكتور محمود علي مكي – «مصـر» ●

- من مواليد سبتمبر ١٩٢٩ .
- تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ، ١٩٤٩ .
- عين معيداً بقسم اللغة العربية ، ثم سافر إلى إسبانيا ، وحصل على الماجستير والدكتوراه عام ١٩٥٥ .
- في عام ١٩٦٥ رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة .
- وفي عام ٧١ حتى ٧٨ سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي .
- عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام ١٩٨٥ .

○ من مؤلفاتــه ○

- ديوان ابن دراج القسطلي تحقيق ودراسة مطولة ، صدر عن دمشق عام ١٩٦١ .
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية ، صدر عام ١٩٦٧ .
- المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة .
- مدريد العربية ، صدر ١٩٦٧ .
- ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية .

● الدكتور محيي الدين اللاذقاني - «سورية» ●

- ولد عام ١٩٥١ بقرية سرمدا ، سورية .
- حصل على تعليمه الأولي في قريته ، ثم انتقل إلى مدينة حلب فتابع دراسته الثانوية والجامعية ، ومن جامعة الإسكندرية حصل على الماجستير والدكتوراه .
- تنقل بين أكثر من موقع إعلامي في الوطن العربي والمهجر ، وعرف بكتابته لعموده اليومي «طواحين الكلام» الذي كتبه بصفة دورية في أكثر من صحيفة عربية .

○ من دواوينـه ○

- عزف منفرد على الجرح ، ١٩٧٣ .
- انتحار أيوب ، ١٩٨٠ .
- أغنية خارج السرب ، ١٩٨٨ .
- الحمام لايحب الفودكا (مسرحية) ، ١٩٩١ .
- دراسات في الإعلام التربوي .

● الدكتور محيي الدين صبحي - «سورية» ●

- ☐ ولد في دمشق عام ١٩٣٥ .
- ☐ تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق ، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام ١٩٥٥ .
- ☐ دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت .
- ☐ عمل في حقل التعليم عدة سنوات .
- ☐ عمل في الصحافة السياسية والأدبية .
- ☐ أنتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات .
- ☐ عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية ، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدورها .
- ☐ يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية .
- ☐ نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة .

○ من أعمالـــه ○

- ☐ نزار قباني شاعراً وإنساناً ، دراسة ، بيروت ، ١٩٧٢ .
- ☐ الأدب والموقف القومي ، دراسة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٦ .
- ☐ العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي ، دراسة ، دمشق ، ١٩٧٧ .
- ☐ البطل في مأزق ، دراسة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٩ .
- ☐ نظرية الأدب ، ترجمة ، دمشق ، ١٩٧١ .
- ☐ النقد الأدبي ، تاريخ موجز (٤ أجزاء) ، دمشق ، ٧٣/ ١٩٧٦ .
- ☐ شاعرية المتنبي ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- ☐ د . إحسان عباس والنقد الأدبي ، دراسة ، دمشق ، ١٩٨٠ .

● الدكتور معجب الزهراني - «السعودية» ●

- ☐ ولد في منطقة الباحة جنوب غرب المملكة العربية السعودية ، ١٩٥٤ .
- ☐ نال البكالوريوس من جامعة سعود عام ١٩٧٦ ، تخصص لغة عربية .
- ☐ حصل على الشهادة العليا في اللغة والحضارة الفرنسية من السربون ، باريس ٤ .
- ☐ حصل على دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي الحديث من السربون الجديدة ، باريس٣ .
- ☐ نال الدكتوراة في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩ ، وذلك على أطروحته بعنوان صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة .
- ☐ يعمل حالياً أستاذاً للنقد الأدبي الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود .
- ☐ عمل مراسلاً ثقافياً من باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ثم مديراً لمكتب «جريدة عكاظ» ، في باريس .
- ☐ أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة «دراسات شرقية» الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والإنجليزية «مجلة محكمة» .

- ولد عام ١٩٣٥ في مدينة مكة المكرمة .
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمكة المكرمة ، وحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٥٨ ، وعلى الدكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن ١٩٦٦ .
- عمل مدرساً بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الملك سعود ١٩٦٦ ، وتدرج حتى وصل إلى رتبة الأستاذية ، وعين عام ١٩٧٣ عميداً لكلية الآداب ثم رئيساً لقسم اللغة العربية ، ثم عميداً لمركز الدراسات الجامعية للبنات بين ٨١/ ١٩٨٤ ، وعاد مرة أخرى رئيساً لقسم اللغة العربية ١٩٨٥ ، وظل حتى سنة ١٩٩٣ حتى عين بأمر ملكي عضواً بمجلس الشورى .
- حصل على الميدالية الذهبية الكبرى من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

○ من مؤلفاتـــه ○

- محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية .
- معجم المصادر الصحفية .
- فن القصة في الأدب السعودي الحديث .
- في البحث عن الواقع .
- مواقف نقدية .

● الأستاذ الدكتور منيف موسى - «لبنان» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٠ في الميّة وميّة ، قضاء صيدا .
- ☐ حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها ، وماجستير في الأدب المعاصر ، ودكتوراه في الأدب الحديث ، ودكتوراه الدولة في النقد الأدبي المقارن .
- ☐ ناقد وباحث مهتم بالدراسات الأدبية والنقدية ، ويشغل الآن منصب أستاذ كرسي بكلية الآداب ، بالجامعة اللبنانية .

○ من دواوينـــه ○

- ☐ لُـبـنَى ١٩٦٥ ، عاشق من لبنان ١٩٩٢ .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ الشعر العربي الحديث في لبنان .
- ☐ الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث .
- ☐ الجاحظ في حياته وفكره وأدبه .
- ☐ أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه .
- ☐ محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب .
- ☐ في الشعر والنقد .

● الأستاذ الدكتور نعيم اليافي - «سورية» ●

- من مواليد حمص ١٩٣٦ درس فيها جميع مراحل ماقبل الجامعة .
- حصل على الإجازة في الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠ .
- وعلى الماجستير من الجامعة نفسها عام ١٩٦٤ .
- وعلى الدكتوراه عام ١٩٦٨ .
- أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب ، جامعة دمشق .
- عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب .

○ من مؤلفاتــه ○

- الشعر بين الفنون الجميلة ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- الشعر العربي الحديث ، دمشق ، ١٩٨٢ .
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- التطور الفني لشكل القصة القصيرة ، دمشق ، ١٩٨٤ .
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، دمشق ، ١٩٨٥ .

- ولد في مدينة السلط عام ١٩٣٨ .
- حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٧٣ .
- عمل مدرساً في جامعة محمد الخامس ومحافظ خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ٧٤/ ١٩٧٦ ، ومديراً عاماً لدائرة الثقافة والفنون في وزارة الثقافة والشباب الأردنية ٧٧/ ١٩٧٨ ، كما عمل مديراً لمكتبة الجامعة الأردنية ورئيساً لجمعية المكتبات الأردنية .
- عضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين ، ورئيس اتحاد الأدباء والكتاب الأردنيين لعدة سنوات .
- عمل وكيلاً لوزارة الثقافة الأردنية خلال الفترة ٨٩/ ١٩٩١ .
- عمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في الجامعة الأردنية ، ثم أستاذاً مشاركاً وعميداً لكلية الآداب في جامعة العلوم التطبيقية من ٩٢/ ١٩٩٣ .
- يعمل حالياً أستاذاً للأدب العربي في كلية الآداب بالجامعة الأردنية .

○ من مؤلفاتـــه ○

- السياسة الثقافية في الأردن ، اليونسكو ، باريس ، ١٩٨٠ .
- أدب الكتابة والتأليف عند العرب ، الجامعة الأردنية ، ١٩٨٦ .
- معجم النابغين في جنوبي بلاد الشام : فلسطين والأردن ٦٢٢-١٨٨٢م ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٨٥ .
- ملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمة : دراسة في الدلالات الشعرية : منشورات الجامعة الأردنية ، ١٩٨٨ .

● الأستاذ هلال الشايجي - «البحرين» ●

- ولد عام ١٩٥٠ في البحرين .
- حصل على الليسانس في اللغة العربية وآدابها ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية .
- ثم الماجستير في الأدب العربي ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية .
- ثم الدكتوراه في الأدب العربي ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية .
- أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، جامعة البحرين .
- أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، جامعة البحرين .
- قائم بأعمال رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية مساعد رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، عميد كلية الآداب ، جامعة البحرين .

○ من مؤلفاتــه ○

- الصحافة في الكويت والبحرين وأثرها في الحركة الأدبية .
- اتجاهات الشعر البحريني الحديث .
- مفهوم الأصالة في النقد الأدبي العربي .

● الأستاذ الدكتور يوسف خليف - «مصر» ●

- ولد عام ١٩٢٢في حي رأس التين بمدينة الإسكندرية .
- أنهى دراسته الابتدائية والثانوية بمدينة الإسكندرية ، ثم كانت مرحلة الدراسة الجامعية في القاهرة في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وتخرج فيها بدرجة الليسانس الممتازة ، ثم حصل على الماجستير والدكتوراه من الكلية نفسها .
- عمل محرراً بمجمع اللغة العربية ، وبعد ثلاث سنوات نقل إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة معيداً بعد حصوله على درجة الماجستير ، ثم تدرج في وظائف أعضاء هيئة التدريس بها حتى صار أستاذاً ، ثم رئيساً للقسم ، وفي عام ١٩٦٨ ، أعير للعمل أستاذاً في كلية الآداب ، جامعة الكويت ، وعاد بعد ثلاث سنوات إلى جامعة القاهرة .
- مقرر لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ، وعضو لجنة الجوائز التشجيعية للشعر بالمجلس ، وعضو شعبة الآداب في المجالس القومية المتخصصة .
- حصل على جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي ١٩٨٩ ، وجائزة البحث العلمي في الآداب من جامعة القاهرة ١٩٨٩ ، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب ١٩٩٤ .

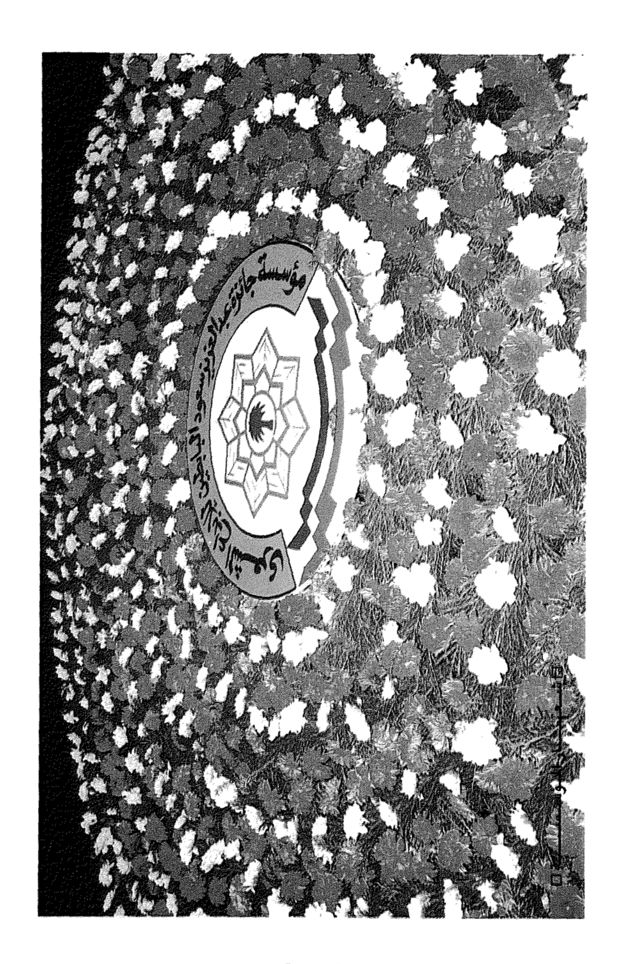
○ من مؤلفاتـــه ○

- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي .
- الحب المثالي عند العرب .
- حياة الشعر في الكوفة .
- ذو الرمة .
- حركات التجديد في الأدب العربي .

- ☐ ولد عام ١٩٥١ ، بمدينة طنطا ، محافظة الغربية .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، جامعة عين شمس في عام ١٩٧٢ ، ثم الماجستير من جامعة عين شمس ١٩٧٦ ، ثم الدكتوراه من جامعة الإسكندرية عام ١٩٨٤ .
- ☐ عمل بعد ذلك في جامعة حلوان بقسم اللغات والعلوم الإجتماعية ، مدرساً وأستاذ مساعداً ، وهو الآن أستاذ مساعد بكلية الآداب ببني سويف فرع جامعة القاهرة .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ .
- ☐ ضرائر الشعر لابن عصفور الاشبيلي (تحقيق) ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
- ☐ قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ☐ الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
- ☐ المدخل الصحيح لمعرفة تاريخ الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
- ☐ التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٩ .

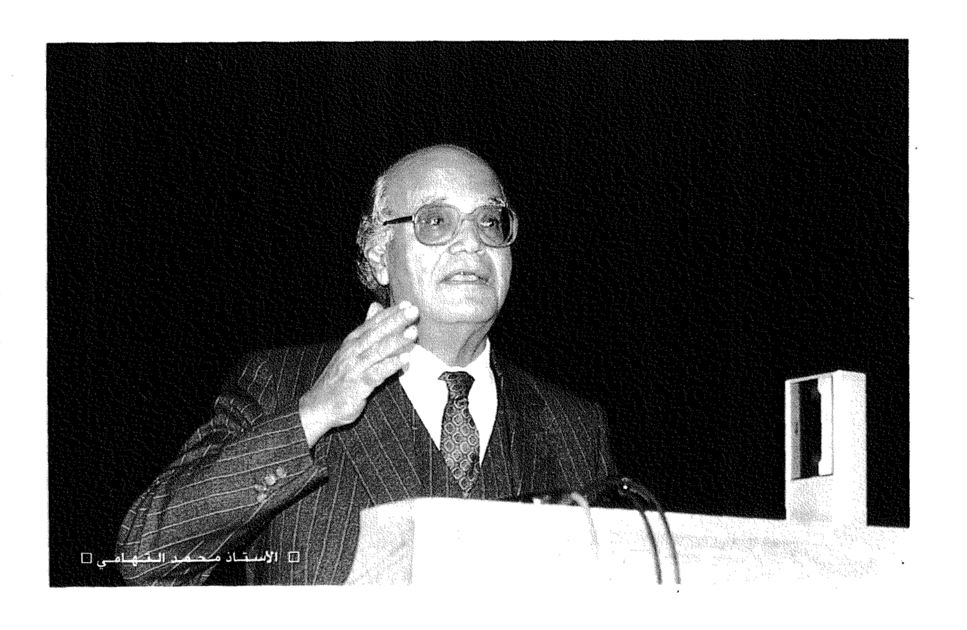

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين



□ الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين □



□ الأستاذ فاروق حسني - وزير الثقافة - مصر □

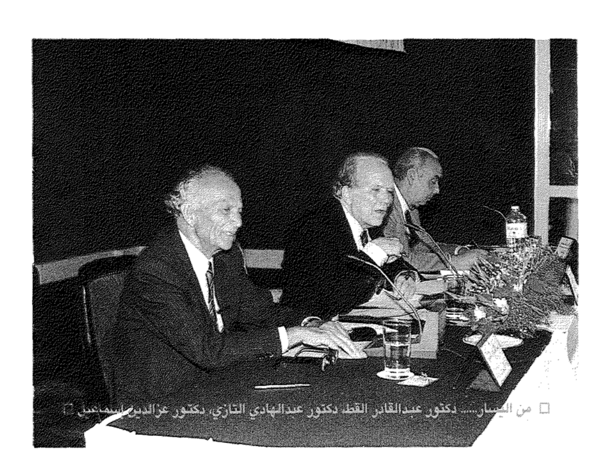


□ الأستاذ محمد التهامي □

□ الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين وإلى يمينه الأستاذ عبدالعزيز السريع □



□ دكتور علي الباز يتوسط دكتوره سلمى الجيوسي ودكتور نعيم اليافي □



□ من اليسار..... دكتور عبدالقادر القط، دكتور عبدالهادي التازي، دكتور عزالدين إسماعيل □



□ من اليسار..... دكتور محمد فتوح أحمد، دكتور محمد مصطفى هدارة، دكتور منيف موسى □



□ من اليسار..... الأستاذ رجاء النقاش، دكتور محمد زكي العشماوي، دكتور محيي الدين صبحي □



□ من اليسار..... دكتور عبدالله الغذامي، دكتور جابر عصفور، دكتور حمادي صمود □



□ جانب من الندوة من اليمين...... □
دكتور عبدالقادر القط، دكتور يوسف خليف، الأستاذ محمد إبراهيم أبوسنة، دكتور أحمد مختار عمر، الأستاذ أحمد سويلم، دكتور سليمان الشطي، دكتور علي الباز



[illegible]
[illegible] الدكتور هاني العمد، الدكتور صالح الخرفي، الأستاذ صدقي حطاب.

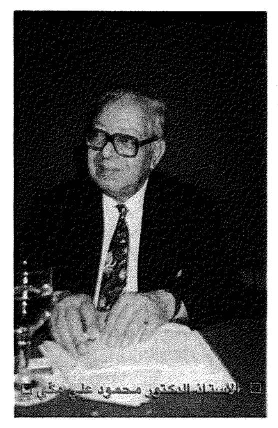
□ دكتور كمال عمران ودكتور إبراهيم عبدالله غلوم ودكتور علي البار □



□ جانب من [illegible] من [illegible] □
دكتور عبدالسلام المسدي، [illegible] دكتور عبدالقادر القط، دكتور محمد [illegible]
دكتور إبراهيم عبدالرحمن، دكتور ماهر [illegible] دكتور منصور الحازمي



□ [illegible] مع رئيس المؤسسة، من اليسار.... □
دكتور [illegible]، الأستاذ بول شاؤول، المرحوم علي شلش، دكتور محمد مصطفى هدارة، الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين،
الأستاذ [illegible]، الأستاذ عبدالكريم سعود البابطين.



□ الاستاذ الدكتور محمود علي مكي □



□ الدكتور احمد درويش □



□ جانب من الندوة.. دكتورة سهام الفريح، دكتور حمادي صمود، دكتور سعد البازعي □



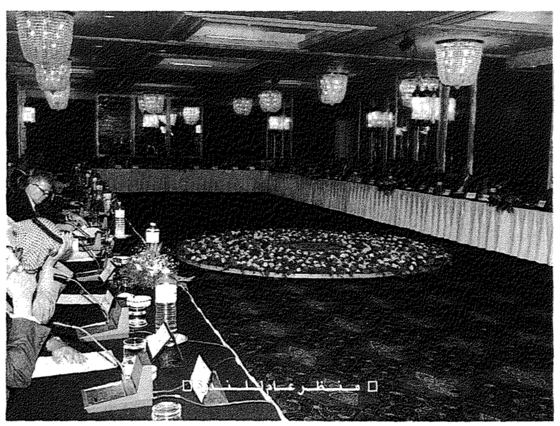
□ من اليسار.. الأستاذ أبو القاسم كرو، الشاعر بلند الحيدري، الشاعر أحمد الطريبق □



□ من اليسار... دكتور هلال الشايجي، الشيخ هلال العامري، دكتور هاني العمد، دكتور محيي الدين اللاذقاني □



□ الأستاذ عبدالعزيز السريع مدير عام الندوة، والأستاذ تحسين بدير سكرتير الندوة □



□ منظر عام للندوة □


مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
ندوة الدورة الثالثة
دورة محمود سامي البارودي
١٢ - ١٤ ديسمبر
القاهرة

◻ الفهـــرس ◻

تم بحمد الله

□ اســتـدراك □

الصفحة	السطر	الخطـأ	الصواب
٩	١١	لم يصمت	لم يصمد
١٣٤	١٧	لونا	لَنِي
٢١٦	٢	مورخو	مؤرخو
٣٦١	٢٣	ماذا حققته	ماذا حققت
٤٤٢	١	والصور قصائد	والصور والقصائد
٤٨٥	١٢	ويبدو وأن	ويبدو أن
٥٣٧	٩	اتحاد الكتاب العربي	اتحاد الكتاب العرب
٥٣٧	٢٤	ولا زالت تتولي	ولا زالت تتولى
٥٣٨	١٥	جزءين	جزأين
٥٣٩	١٩	فتلاشي	فتلاشى
٥٩٧	الهامش	وقد قدم الباحث	وقد قدمت الباحثة

في هذا الكتاب

□ البحث	□ الكاتب
- شعر البارودي بين التراث والمعاصرة	د . يوسف خليف
- معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة	د . محمد فتوح أحمد
- مختارات البارودي	د . محمود على مكي
- البارودي بشير الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث	د . عبدالقادر القط
- تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة	أ . رجاء النقاش
- علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى	أ . بول شاؤول
- التشكيل اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة	د . عبدالله الغذامي
- الصورة في القصيدة العربية المعاصرة	د . نعيم اليافي

عقب على هذه الأبحاث حسب الترتيب كل من : د . إبراهيم عبدالرحمن - د . منيف موسى - د . كمال عمران - د . عزالدين إسماعيل - د . محيي الدين صبحي - د . معجب الزهراني - د . حمادي صمود - د . سلمى الخضراء الجيوسي .

ومن المشاركين في الحوار : د . إبراهيم عبدالله غلوم - أبوالقاسم محمد كرو - د .أحمد الطريق أحمد - د .أحمد مختار عمر - د .جابر عصفور - د .سعد البازعي - د . سليمان الشطي - د .صالح الخرفي - د .عبدالسلام المسدي - د .عبدالهادي التازي - د .علي شلش - د .محمد حسن عبدالله - د .محمد زكي العشماوي - د .منصور الحازمي - د .هلال الشايجي .





تلفون: 2412730/6/8 فاكس: 2455039 (00965)
الكويت

1994